MDCCC – 1800

Vol. 12 Dicembre 2023

e-ISSN 2280-8841

Edizioni Ca'Foscari

MDCCC 1800
Vol. 12 – Dicembre 2023

e-ISSN 2280-8841

Sommario

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/2023/1/
DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 12 – Dicembre 2023

Introduzione | Introduction | Introducción

Arianna Candeago
Università Ca'Foscari Venezia, Italia

Introduzione

Terreno di sperimentazione, di incontro e di intuizioni, il disegno si configura come strumento prediletto per l'interpretazione critica dei processi creativi che ispirano gli artisti di ogni tempo, ma anche per la comprensione dei modelli e della cultura visiva in cui questi sono immersi. Luogo di sintesi tra tecniche, generi e occasioni, esso si presta dunque a essere campo di ricerca trasversale alle arti assai fertile, soprattutto in un secolo come l'Ottocento che vede la nascita di nuove forme espressive e il mutamento di canoni e dinamiche consolidatisi nelle epoche antecedenti.

Muovendo da tali premesse, la rivista *MDCCC 1800* intende pertanto proporre, con il numero monografico *Il disegno nelle arti del XIX secolo: architettura, paesaggio, fotografia*, una riflessione interdisciplinare e multidisciplinare sul rapporto tra disegno e altri media e tecniche artistiche in ambito europeo e globale, attraverso contributi originali che presentano sia l'analisi di specifici casi, sia considerazioni di più ampio respiro. I dieci saggi selezionati in risposta a una *call for papers* lanciata nel mese di dicembre (accolta con grande partecipazione dalla comunità scientifica) si soffermano infatti ora sullo studio di singoli episodi rilevanti nella produzione di un certo artista o contesto; ora sulla progettazione di manufatti, edifici e complessi architettonici; ora sul percorso formativo tramite grafica di architetti, pittori, fotografi e artigiani; ora, infine, sul discorso storico-critico intorno al disegno, denotando una moltitudine di approcci all'argomento assai preziosa e degna di nota.

Nell'ottica di creare un quadro esaustivo, la rivista ha cercato, come nei volumi precedenti, di allargare e bilanciare il più possibile i campi di indagine e le aree geografiche di interesse, estendendo lo sguardo oltre la pittura – tradizionalmente favorita dalle pubblicazioni di ambito storico-artistico – e abbracciando vari centri italiani e non, fino a toccare Spagna, Francia e, addirittura, Australia. Una ricchezza, questa, che si è voluto rispecchiare anche dal punto di vista linguistico, a riprova dell'apertura interpretativa e della vocazione internazionale di *MDCCC 1800*. Ampio, infine, anche il ventaglio di fonti e documenti (testuali e iconografici) spesso inediti criticamente vagliati dagli studiosi, a cui va riconosciuto il merito di aver in più occasioni indirizzato le proprie ricerche verso i contesti, fossero essi laici o religiosi, per una comprensione globale e attendibile dei differenti episodi considerati.

Apre la sezione monografica una riflessione di **Orfeo Cellura** sul disegno come strumento formativo. L'autore, prendendo le mosse dal caso di Giovanni Battista Bassi (1784-1852), chiarisce, attraverso opere selezionate del pittore e nuovi materiali archivistici, i metodi pedagogici dell'Accademia Clementina di Bologna e, in particolare, il ruolo rivestito dallo studio delle incisioni di artisti famosi nello sviluppo tecnico dei paesaggisti agli inizi dell'Ottocento.

In ambito pittorico si muove anche **Valentina Frascarolo**, che si sofferma sugli inediti progetti di Francesco Gandolfi (1824-73) per gli affreschi della stazione ferroviaria di Genova (ritenuti in gran parte perduti), leggendoli nel più ampio contesto storico e sociale della città, divenuta alla metà del secolo principale snodo commerciale del Regno di Sardegna.

Al rapporto tra disegno è scultura è dedicato il saggio di Alberto Corvi, che analizza le prime idee di Pompeo Marchesi (1783-1858) per il monumento funebre a Cesare Beccaria nello scalone di Palazzo Brera a Milano, pubblicando tre fogli sconosciuti ed evidenziandone i debiti figurativi e stilistici verso la statuaria greca e gli autori moderni, *in primis* Canova e Thorvaldsen.

Elena Dodi propone invece una lettura critica degli album di schizzi e acquerelli del linguista e teologo Solomon Cesar Malan (1812-92), frutto di vari viaggi in Europa e Asia, incrociandoli, sul piano sia pratico che teoretico, con i suoi *Aphorisms on Drawing* (1856) e, più in generale, con il dibattito del tempo.

Di restauro si occupa **Danilo Lupi**, focalizzandosi sul refettorio del monastero di San Michele in Bosco a Bologna e gli interventi prospettati tra 1892-95 da Alfonso Rubbiani. Lo studioso, grazie a documenti archivistici inediti, traccia un'accurata descrizione delle varie fasi progettuali, gettando luce su attori e fattori che portarono il restauratore a concepire un'operazione di tipo filologico, o presunta tale, sul ciclo vasariano.

Tomás Muñoz approfondisce la questione, alquanto sottovalutata, del disegno degli scenografi, portando quale esempio la vasta produzione del francese Charles Ciceri (1782-1868), capo decoratore dell'Opéra di Parigi. Il contributo, in particolare, evidenzia i caratteri pittorici e 'teatrali' dei suoi bozzetti a livello di impostazione, tipologia e tecnica adottata, soffermandosi sia sui debiti verso Jean-Baptiste Isabey e Louis Daguerre sia sull'intreccio tra evocazione romantica e precisione positivista che essi denotano.

All'ambito della fotografia è invece da ricondurre l'articolo di **Edoardo Maggi**, che considera il fenomeno delle feste in costume nella Roma degli anni 1880-1900 ca., illustrando i casi delle mascherate carnevalesche organizzate tra gli altri dall'antiquario Attilio Simonetti e dei *tableaux vivants* allestiti in casa Primoli, attraverso la ricca documentazione prodotta *in primis* dal fotografo Henri Le Lieure.

I successivi tre saggi indagano infine il tema del disegno in ambito architettonico. **Laura García Sanchez** pubblica in questa sede i progetti per un effimero ponte di collegamento tra il Palazzo Reale e il Palazzo della Dogana di Barcellona, eretto nel 1802 in occasione della visita di Re Carlo IV e di Maria Luisa di Parma alla città spagnola. L'autrice esamina la morfologia della struttura, ponendola in relazione con altri interventi contestualmente condotti su Plaza de Palacio, emblema del primo Neoclassicismo catalano.

Luigi Pellegrini, **Matteo Pennisi** e **Graziano Testa** si approcciano alla tematica della *call* attraverso la figura dell'architetto Sebastiano Ittar (1768-1847), artefice della *Pianta topografica di Catania* (1832) e di Palazzo Scuderi-Bonaccorso, mettendone a fuoco il profilo biografico e il contenuto intellettuale dell'opera, con particolare riferimento al ruolo del disegno come strumento operativo di lettura, rappresentazione e progetto e come metodo per comprendere il rapporto tra frammento antico e città.

Da ultimo, **Adrián Almoguera** volge l'attenzione a un corpus di planimetrie della città di Roma attribuite a Giuseppe Valadier (1762-1839), tracciando l'evoluzione di questo suo imponente progetto urbano e interpretandolo alla luce della storia politica e culturale romana degli inizi del XIX secolo.

Segue la sezione monografica un gruppo di saggi svincolati dalla tematica specifica del numero, che sviscerano aspetti poco considerati della cultura visiva dell'Ottocento, spaziando dalla storia dell'architettura a quella della pittura, dalla critica d'arte alla museografia e museologia.

Sulla scia delle due uscite precedenti, incentrate sulle rinascite artistiche, **Paola Colleoni** analizza il fenomeno del revival dell'architettura gotica in Australia, concentrandosi sul ruolo di James Alipius Goold, primo vescovo di Melbourne, e dell'architetto William Wardell nell'importare, adattare e spingere a una scala monumentale il modello britannico negli edifici religiosi cattolici.

Francesco Leone dedica invece il suo articolo ai ritratti di Napoleone realizzati dal milanese Andrea Appiani (1754-1817). Nel delineare la progressiva trasformazione dell'immagine bonapartesca, lo studioso compara tra di loro alcuni dipinti noti e un inedito, inquadrandone data e circostanze dell'esecuzione a partire da documenti manoscritti e fonti a stampa altre volte ignorati.

Con l'editoria d'arte si confronta **Emanuele Castoldi**, che, soffermandosi sul catalogo della Galleria Nazionale al palazzo della Pilotta di Parma (1896), offre al lettore un prezioso spaccato sull'attività dell'allora direttore Corrado Ricci in termini museologici e storico-critici, allargando la ricerca alla corrispondenza privata (*in primis* con Adolfo Venturi) e alle pubblicazioni del 'decennio museografico'.

Chiude il numero il saggio di **Germana Perani**, che espone il caso poco considerato del museo di Carlo Dossi a Corbetta. A partire da carte recentemente scoperte e dal contenuto della biblioteca del diplomatico, l'autrice restituisce la complessità di questo spazio consacrato alla storia locale, contestualizzandolo nel dibattito archeologico milanese e lombardo di fine Ottocento ed esplicitando il debito verso il corrispondente Giacomo Boni.

e-ISSN 2280-8841

Introduction

Ground of experimentation, encounter and in-depth study, drawing is configured as a favourite tool for the critical interpretation of the creative processes that inspire artists of all times, but also for the understanding of the models and visual culture in which they are immersed. As a point of convergence between techniques, genres and occasions, drawings therefore provide a very fertile field for cross-cutting research in the arts, especially in a century like the Nineteenth, which sees the emergence of new forms of expression and the transformation of canons and dynamics consolidated in previous epochs.

Starting from these premises, the journal *MDCCC 1800* intends to propose, with the monographic issue *Drawing in the Nineteenth-Century Arts: Architecture, Landscape, Photography*, an interdisciplinary and multidisciplinary reflection on the relationship between drawing and other media and artistic techniques in the European and global context, through original contributions that present both the analysis of specific cases and broader considerations. The ten essays selected in response to a call for papers launched in December (welcomed with great participation by the academic community) dwell on the study of single relevant episodes in the production of a certain artist or context; on the design of artifacts, buildings and architectural complexes; on the educational journey, through graphic design, of architects, painters, photographers and artisans; and finally on the historical-critical discourse on drawing, denoting a multitude of approaches to the subject that is very valuable and noteworthy.

With the aim of providing a comprehensive overview, the journal has attempted, as in the previous volumes, to broaden and balance the fields of investigation and geographical areas of interest as much as possible, extending its gaze beyond painting – traditionally favoured in art history publications – and embracing various Italian and foreign centres, as far as Spain, France and even Australia. This approach has also been reflected from a linguistic point of view, proving the interpretative openness and international vocation of *MDCCC 1800*. Lastly, it is worth mentioning the wide range of sources and documents (textual and iconographic), often unpublished, critically examined by the scholars, who must be credited with having, on several occasions, directed their research towards the contexts, whether secular or religious, for a global and reliable understanding of the different case studies under consideration.

The monographic section starts with the article by **Orfeo Cellura** on drawing as a training tool. Starting from the case of Giovanni Battista Bassi (1784-1852), the author clarifies, through selected works by the painter and new archive materials, the pedagogical methods of the Accademia Clementina in Bologna and, particularly, the role played by the study of engravings by renowned artists in the technical development of landscapists at the beginning of the Nineteenth century.

Valentina Frascarolo also considers the pictorial sphere, focusing on the unpublished projects by Francesco Gandolfi (1824-1873) for the frescoes in Genoa's railway station (thought to be largely lost) and interpreting them in the broader historical and social context of the city, which by mid-century had become the main commercial centre of the Kingdom of Sardinia.

Alberto Corvi's essay is dedicated to the relationship between drawing and sculpture. He analyses Pompeo Marchesi's (1783-1858) first ideas for the funeral monument to Cesare Beccaria in the staircase of Palazzo Brera in Milan, publishing three previously unknown sheets and highlighting its figurative and stylistic debts to Greek statuary and modern authors, above all Canova and Thorvaldsen.

Elena Dodi, on the other hand, proposes a critical reading of the sketchbooks and watercolours of the linguist and theologian Solomon Cesar Malan (1812-92), the result of several journeys through Europe and Asia, cross-referencing them, on both a practical and theoretical level, with his *Aphorisms on Drawing* (1856) and, more generally, with the debate of the time.

Danilo Lupi deals with restoration, focusing on the refectory of the monastery of San Michele in Bosco in Bologna and the interventions planned by Alfonso Rubbiani between 1892 and 1895. Thanks to newly discovered archival documents, the scholar traces a precise description of the various project phases, shedding light on the actors and factors that led the restorer to conceive a philological operation, or supposedly so, on Vasari's cycle.

Tomás Muñoz delves into the rather underestimated topic of set designers' drawings, taking as an example the vast production of the Frenchman Charles Ciceri (1782-1868), chief decorator at the Paris Opera. In particular, the contribution highlights the pictorial and 'theatrical' features of his sketches in terms of approach, typology and technique adopted, dwelling both on his debts to Jean-Baptiste Isabey and Louis Daguerre and on the intertwining of romantic evocation and positivist precision that they denote.

Edoardo Maggi's article, which considers the phenomenon of costume feasts in Rome around 1880-1900, is instead related to the field

MDCCC 1800
12, 2023, 5-10
e-ISSN 2280-8841

of photography. It illustrates the cases of carnival masquerades organised by the antiquarian Attilio Simonetti, among others, and the *tableaux vivants* set up in the Primoli house, through the rich documentation produced primarily by the photographer Henri Le Lieure.

The following three essays finally investigate the theme of drawing in architecture.

Laura García Sanchez publishes here the plans for an ephemeral bridge that linked the Royal Palace and the Customs Palace in Barcelona, erected in 1802 on the occasion of the visit of King Charles IV and Maria Luisa of Parma to the Spanish city. The author examines the morphology of the structure, relating it to other contextual interventions carried out in Plaza de Palacio, emblem of early Catalan Neoclassicism.

Luigi Pellegrini, **Matteo Pennisi** and **Graziano Testa** approach the theme of the call through the figure of the architect Sebastiano Ittar (1768-1847), creator of the *Pianta topografica di Catania* (1832) and of Palazzo Scuderi-Bonaccorso, concentrating on his biographical profile and the intellectual content of his work, with particular reference to the role of drawing as an operational tool for reading, representation and design, and as a method for understanding the relationship between ancient fragment and city.

Lastly, **Adrián Almoguera** turns his attention to a corpus of plans of the city of Rome attributed to Giuseppe Valadier (1762-1839), tracing the evolution of this impressive urban project and interpreting it in the light of Roman political and cultural history in the early Nineteenth century.

The monographic section is followed by a group of essays unrelated to the volume's specific theme, which dissect little considered aspects of nineteenth-century visual culture, ranging from the history of architecture to that of painting, from art criticism to museography and museology.

In the wake of the two previous issues centered on artistic revivals, **Paola Colleoni** analyses the phenomenon of the revival of Gothic architecture in Australia, focusing on the role of James Alipius Goold, the first bishop of Melbourne, and the architect William Wardell in importing, adapting and pushing the British model to a monumental scale in Catholic religious buildings.

Francesco Leone instead dedicates his article to the portraits of Napoleon by the Milanese Andrea Appiani (1754-1817). In outlining the gradual transformation of the Bonapartean image, the scholar compares some known paintings and an unpublished one, framing the date and circumstances of its execution from manuscript documents and printed sources otherwise ignored.

Emanuele Castoldi deals with art publishing. Dwelling on the catalogue of the Galleria Nazionale in Palazzo della Pilotta in Parma (1896), Castoldi offers the reader a valuable insight into the activities of the director Corrado Ricci in museological and historical-critical terms, extending his research to include private correspondence (mainly with Adolfo Venturi) and the writings of the 'museographic decade'.

The issue closes with **Germana Perani**'s essay on the little-considered case of Carlo Dossi's museum in Corbetta. Starting with recently discovered papers and the contents of the diplomat's library, the author restores the complexity of this space dedicated to local history, contextualising it in the Milanese and Lombardian archaeological debate of the late Nineteenth century and explaining the debt to the correspondent Giacomo Boni.

Introducción

Terreno de experimentación, encuentro e intuición, el dibujo se configura como una herramienta predilecta para la interpretación crítica de los procesos creativos que inspiran a los artistas de todos los tiempos, pero también para la comprensión de los modelos y la cultura visual en los que están inmersos. Lugar de síntesis entre técnicas, géneros y ocasiones, se presta por tanto a ser un campo muy fértil de investigación transversal en las artes, especialmente en un siglo como el XIX que vio nacer nuevas formas de expresión y que cambió cánones y dinámicas consolidados en épocas anteriores.

Partiendo de estas premisas, la revista *MDCCC 1800* quiere por tanto proponer, con el número monográfico *El dibujo en las artes del siglo XIX: arquitectura, paisaje, fotografía*, una reflexión interdisciplinar y multidisciplinar sobre la relación entre el dibujo y otros medios y técnicas artísticas en el contexto europeo y mundial, a través de artículos originales que presentan tanto el análisis de casos concretos como consideraciones más amplias. De hecho, los diez ensayos seleccionados en respuesta a una *call for papers* lanzada en diciembre (acogida con gran participación por la comunidad científica) se adentran en el estudio de episodios puntuales relevantes en la producción de un determinado artista o contexto; en el diseño de artefactos, edificios y conjuntos arquitectónicos; en la formación a través del diseño gráfico de arquitectos, pintores, fotógrafos y artesanos; y, por último, en el discurso histórico-crítico sobre el dibujo, denotando una multitud de enfoques sobre el tema muy valiosa y digna de mención.

Con el fin de crear un panorama exhaustivo, la revista ha intentado, como en los volúmenes anteriores, ampliar y equilibrar al máximo los campos de investigación y las áreas geográficas de interés, extendiendo su mirada más allá de la pintura – tradicionalmente favorecida por las publicaciones histórico-artísticas – y abarcando diversos centros italianos y no solo, llegando a tocar España, Francia e incluso Australia. Una riqueza, esta, que también se ha reflejado desde el punto de vista lingüístico, demostrando la apertura interpretativa y la vocación internacional de *MDCCC 1800*. Por último, hay que destacar también el amplio abanico de fuentes y documentos (textuales e iconográficos), a menudo inéditos, examinados críticamente por los estudiosos, a quienes hay que reconocer que en varias ocasiones han orientado sus investigaciones hacia los contextos, laicos o religiosos, para una comprensión global y fidedigna de los distintos episodios considerados.

La sección monográfica se abre con una reflexión de **Orfeo Cellura** sobre el dibujo como herramienta de formación. El autor, partiendo del caso de Giovanni Battista Bassi (1784-1852), aclara, a través de obras seleccionadas del pintor y de nuevos materiales de archivo, los métodos pedagógicos de la Accademia Clementina de Bolonia y, en particular, el papel desempeñado por el estudio de grabados de artistas célebres en el desarrollo técnico de los paisajistas de principios del siglo XIX.

Valentina Frascarolo también se mueve en el ámbito pictórico, centrándose en los proyectos inéditos de Francesco Gandolfi (1824-1873) para los frescos de la estación de ferrocarril de Génova (que se creían en gran parte perdidos), leyéndolos en el contexto histórico y social más amplio de la ciudad, que a mediados de siglo se había convertido en el principal centro comercial del Reino de Cerdeña.

El ensayo de **Alberto Corvi** está dedicado a la relación entre dibujo y escultura, analizando las primeras ideas de Pompeo Marchesi (1783-1858) para el monumento funerario a Cesare Beccaria en la escalinata del Palazzo Brera de Milán, publicando tres hojas desconocidas y destacando sus deudas figurativas y estilísticas con la estatuaria griega y los autores modernos, en primer lugar, Canova y Thorvaldsen.

Elena Dodi propone, en cambio, una lectura crítica de los cuadernos de bocetos y acuarelas del lingüista y teólogo Salomón César Malán (1812-1892), fruto de varios viajes por Europa y Asia, cruzándolos, tanto a nivel práctico como teórico, con sus *Aphorisms on Drawing* (1856) y, más en general, con el debate de la época.

Danilo Lupi se ocupa de restauración, centrándose en el refectorio del monasterio de San Michele in Bosco de Bolonia y en las intervenciones ideadas entre 1892-95 por Alfonso Rubbiani. El estudioso, gracias a documentos de archivo inéditos, traza una descripción precisa de las distintas fases del proyecto, arrojando luz sobre los actores y factores que llevaron al restaurador a concebir una operación filológica, o supuestamente filológica, sobre el ciclo de Vasari.

Tomás Muñoz profundiza en la cuestión, bastante infravalorada, de los dibujos de escenógrafos, tomando como ejemplo la vasta producción del francés Charles Ciceri (1782-1868), decorador jefe de la Ópera de París. El texto, en particular, subraya las características pictóricas y 'teatrales' de sus bocetos en cuanto a composición, tipología y técnica adoptada, profundizando tanto en la contribución de Jean-Baptiste Isabey y Louis Daguerre como en el entrelazamiento de evocación romántica y precisión positivista que denotan.

El artículo de **Edoardo Maggi**, que aborda el fenómeno de las fiestas de disfraces en Roma hacia

e-ISSN 2280-8841

1880-1900, se relaciona en cambio con el campo de la fotografía. Él ilustra los casos de las mascaradas de carnaval organizadas por el anticuario Attilio Simonetti, entre otros, y los *tableaux vivants* montados en la casa Primoli, a través de la rica documentación producida principalmente por el fotógrafo Henri Le Lieure.

Los tres ensayos siguientes indagan por último en el tema del dibujo en la arquitectura. **Laura García Sánchez** publica aquí los planos de un puente efímero que unía el Palacio Real y el Palacio de la Aduana de Barcelona, erigido en 1802 con motivo de la visita del Rey Carlos IV y María Luisa de Parma a la ciudad española. La autora examina la morfología de la estructura, relacionándola con otras intervenciones contextuales realizadas en la Plaza de Palacio, emblema del primer Neoclasicismo catalán.

Luigi Pellegrini, **Matteo Pennisi** y **Graziano Testa** abordan el tema de la *call for papers* a través de la figura del arquitecto Sebastiano Ittar (1768-1847), creador de la *Pianta topografica di Catania* (1832) y de Palazzo Scuderi-Bonaccorso, centrándose en su perfil biográfico y en el contenido intelectual de su obra, con especial referencia al papel del dibujo como herramienta operativa de lectura, representación y diseño y como método para comprender la relación entre fragmento antiguo y ciudad.

Por último, **Adrián Almoguera** fija su atención en un corpus de planos de la ciudad de Roma atribuidos a Giuseppe Valadier (1762-1839), trazando la evolución de su impresionante proyecto urbano e interpretándolo a la luz de la historia política y cultural romana de principios del siglo XIX.

A la parte monográfica le sigue un grupo de ensayos no relacionados con el tema específico del número, que diseccionan aspectos poco considerados de la cultura visual del siglo XIX, que van de la historia de la arquitectura a la de la pintura, de la crítica de arte a la museografía y a la museología.

A continuación de los dos números anteriores sobre los renacimientos artísticos, **Paola Colleoni** analiza el fenómeno del revival de la arquitectura gótica en Australia, centrándose en el papel de James Alipius Goold, primer obispo de Melbourne, y del arquitecto William Wardell en la importación, adaptación e impulso del modelo británico a escala monumental en los edificios religiosos católicos.

En cambio, **Francesco Leone** dedica su artículo a los retratos de Napoleón realizados por el milanés Andrea Appiani (1754-1817). Al esbozar la transformación gradual de la imagen bonapartiana, el estudioso compara algunos cuadros conocidos y uno inédito, enmarcando la fecha y las circunstancias de su ejecución a partir de documentos manuscritos y fuentes impresas ignoradas.

Emanuele Castoldi se ocupa de la edición de arte. Examinando el catálogo de la Galleria Nazionale del Palazzo della Pilotta de Parma (1896), él ofrece al lector una valiosa visión de las actividades del director Corrado Ricci en términos museológicos e histórico-críticos, ampliando la investigación a la correspondencia privada (ante todo con Adolfo Venturi) y a las publicaciones de la ‘década museográfica’.

El número se cierra con un ensayo de **Germana Perani**, que expone el caso poco considerado del museo Carlo Dossi de Corbetta. A partir de papeles recientemente descubiertos y del contenido de la biblioteca del diplomático, la autora restituye la complejidad de este espacio dedicado a la historia local, contextualizándolo en el debate arqueológico milanés y lombardo de finales del siglo XIX y explicando la deuda con el corresponsal Giacomo Boni.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 12 – Dicembre 2023

Drawing the Masters: The Formation of Giovan Battista Bassi and the Methods of the Accademia Clementina

Orfeo Cellura
Università di Roma Tor Vergata, Italia

Abstract This article expands our understanding of the formation and early career of the landscape painter Giovan Battista Bassi (Massa Lombarda, 1784-Rome, 1852), and, in particular, of his time at the Accademia Clementina in Bologna. An investigation of his production – with a focus on four Bassi drawings – paired with an analysis of newly discovered archival documents reveals that the Academy's landscape painting students began by studying etchings of famous artists, such as Giovan Battista Piranesi, from the collection of Pope Benedict XIV. From these etchings they borrowed various elements, which can be clearly identified in their invented and idealised landscapes. For their annual end-of-year exam, students were challenged to reproduce actual landscapes, creating unique compositions based on real environments. An analysis of Bassi's artistic evolution during his studies at the Academy, under Bolognese master Vincenzo Martinelli, together with an investigation of the Academy's archives, sheds light not only on Bassi's formation but also on the pedagogical methods employed in the Academy before its 1803 closure.

Keywords Giovan Battista Bassi. Vincenzo Martinelli. Angelo Venturoli. Pope Benedict XIV. Giovan Battista Piranesi. Stefano Della Bella. Masters. Pupils. Landscape. Drawing. Accademia Clementina. Massa Lombarda. Bologna. Rome.

1 Introduction

A group of drawings made at the beginning of the Nineteenth century, currently found in collections in Massa Lombarda (Ravenna) and Venice, shed light on the early activity of Giovan Battista Bassi (1784-1852) and reveal the pedagogical methods used to train landscape painters at the *Accademia Clementina* in its final years, before its closure in 1803 and rebirth the same year as the Academy of Fine Arts in Bologna. Bassi was the preeminent Italian landscape painter active in Rome in the first half of the Nineteenth century, internationally famous and admired by collectors and artists. In 1814, Antonio Canova (1757-1822)

> Volle adornato il suo studio in Roma di due paesi del Bassi, al quale, finché visse, fu legato di carissima amicizia.
>
> wanted to adorn his studio in Rome with two paintings by Bassi, to which, as long as he lived, he was linked with dearest friendship. (Perticari 1823, 518)[1]

I am grateful to the curators of the Centre 'Carlo Venturini' at Massa Lombarda as well as those of the Fondazione Giorgio Cini in Venice and Bologna's Istituto Beni Culturali for their support and assistance. Thank you also to Maria Giovanna Battistini for giving me the possibility to study first-hand archival documents from the Archive of the *Accademia Clementina*.

1 Only one of the two paintings is known. Cf. Passamani 1978, 42, no. 193, repr.; Guderzo 2000, 44, no. 17, repr. (in color). Unless otherwise stated, all translations are by the Author.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-06-26
Published 2023-12-04

Open access

Citation Cellura, O. (2023). "Drawing the Masters: The Formation of Giovan Battista Bassi and the Methods of the Accademia Clementina". *MDCCC*, 12, 13-26.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/001

Figure 1 Giovan Battista Bassi, *Ideal View of the Roman Forum*. 1800 ca. Graphite, pen, brown ink and watercolour on paper, laid down on canvas, 355 × 710 mm. Massa Lombarda, Centro Culturale 'Carlo Venturini', 3494. © Regione Emilia-Romagna, Settore Patrimonio culturale, Catalogo PatER

A few years later, the Danish artist, Berthel Thorvaldsen (1770-1844), acquired four canvases that became part of the museum he established in Copenhagen.[2] Joseph Mallord William Turner (1775-1851) wanted to visit Bassi's atelier during his first Italian tour in 1819, as evidenced by the presence of Bassi's name in a well-known list, created by Turner, of landscape painters active in Rome.[3] It was in this city that Bassi established himself as a landscape painter. And yet, despite his talent and influence, little is known about his beginnings and his formation at Bologna's Accademia Clementina.

Bassi was born in Massa Lombarda, a small town between Ravenna and Bologna. He took his first drawing lessons from a local architect, Zaccaria Facchini (1751-1826), between 1799 and 1800 (Quadri 1989, 61).[4] No trace has yet been found of these early drawings.

In the fall of 1800, Bassi left his hometown for Bologna, thanks to assistance from the local *Comitato di Istruzione e Beneficenza* (Council for Education and Charity). In Bologna, Bassi enrolled in drawing and painting courses at the Academy, offered by Vincenzo Martinelli (1737-1807) the most famous Bolognese landscape painter of the second half of the Eighteenth century (cf. Cellura 2020). Martinelli mentions Bassi by name in an unpublished document where he lists the pupils present at his school between 1794 and 1803, together with the names of each students' teacher, making it possible to establish the exact dates of Bassi's tenure at the Academy (Martinelli [1803?]). The name, «Giambattista Bassi dalla Massa Lombarda», (Giambattista Bassi from Massa Lombarda) appears beneath the date «20 Novembre 1800» (20 November 1800) followed by the symbol = and the name of his teacher, *Martinelli* (Martinelli [1803?], 19).

2 Copenhagen, Thorvaldsens Museet, inv. B60, B61, B62, and B63.

3 Cf. *A List of Contemporary Landscape Artists Working in Rome*, London, Tate Gallery, inv. D16876 (Turner Bequest CXCIII 99; https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-a-list-of-contemporary-landscape-artists-working-in-rome-d16876).

4 Cf. https://www.treccani.it/enciclopedia/zaccaria-facchini_%28Dizionario-Biografico%29/.

MDCC 1800
12, 2023, 13-26
e-ISSN 2280-8841

Figure 2
Giovan Battista Bassi.
Detail of Figure 1

2 Pope Benedict XIV's Etchings as Models

Bassi's first known drawing, possibly executed in his first months in Bologna, depicts an idealised view of the Roman Forum **[fig. 1]**.[5] This work has been used as testimony of Bassi's first visit to Rome, a work likely executed during his stay in the city between March 1808 and April 1809, or completed directly following his sojourn, from studies made on-site.[6] However, a close examination of the drawing brings this hypothesis into question. The drawing was likely the first Bassi completed at the Academy, sometime between the end of 1800 and early 1801. On the left-hand side of the drawing we can see the *Colonnacce*, two Corinthian columns which adorn the northwest corner of the wall that encloses the Forum of Nerva. The columns are followed by a pyramidal monument, similar in form to the many obelisks that adorn Rome's squares. The Arch of Septimius Severus dominates the centre of the scene, its bottom half still partially submerged underground and, in the distance, a temple can be seen **[fig. 2]**, its upper portion not entirely decipherable. The right-hand side of the drawing features a grotto and a cluster of oak trees, an unusual species to see in a Roman landscape but beloved by Bassi's master, Martinelli. Small figures further animate the scene. If a viewer were to have placed himself in front of the Colonnacce in the same position that the young Bassi would have hypothetically occupied to capture scene, it would have been impossible for him to have seen the landscape depicted in Bassi's drawing. His view would have been crowded with dozens of small and medium sized houses, known to have been present in the area until the 1930s and 1940s when these dwellings were destroyed to facilitate the creation of the Via dell'Impero (modern day Via dei Fori Imperiali).[7] The view Bassi represents is an idealised one, a theme popular within the Bolognese and Emilian school, where landscapes were almost always constructed according to a set of scenographic and decorative principles (Matteucci 2002). It is likely Bassi created his drawing with the help of etchings depicting the Roman Forum, a task likely assigned to him by his teacher, Martinelli. This exercise enabled the master to evaluate the young artist's

5 See Quadri 1989, 69-70; Spada 2000, 49-50, repr. Cf. https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=122615.

6 Cf. Nicosia 1985, 97; Gnisci 1992, 255. The collector and scholar Luigi Quadri (1856-1925) inscribed two dates (1810 and 1814) on the drawing's verso, following its acquisition in June 1911 (Spada 2000, 49).

7 For a complete photographic documentation of the area, cf. Leone et al. 2009, 269 (fig. 4.456), 291 (fig. 4.498, in which we can see an ariel view captured before the fascist demolitions; the Arch of Septimius Severus is in the lower right), 297 (fig. 4.514), 314 (fig. 4.549), 328 (fig. 4.585), 333 (fig. 4.592; the Colonnacce are in the lower right, seen from behind).

e-ISSN 2280-8841

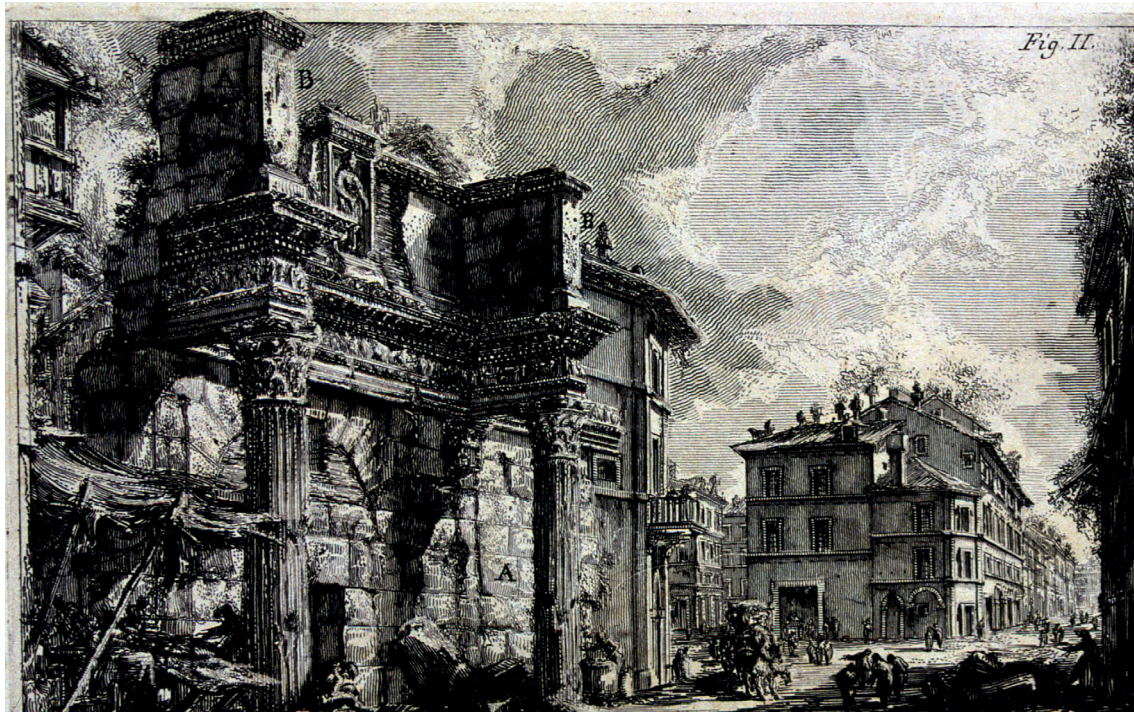



Figure 3 Giovan Battista Piranesi, *Veduta di altri avanzi del predetto Foro di Nerva detti le Colonnacce*. 1756. From *The Roman Antiquities*, vol. I, pl. XXX, Fig. II. Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, 285.c.37. Etching, 132 × 199 mm. © Europeana

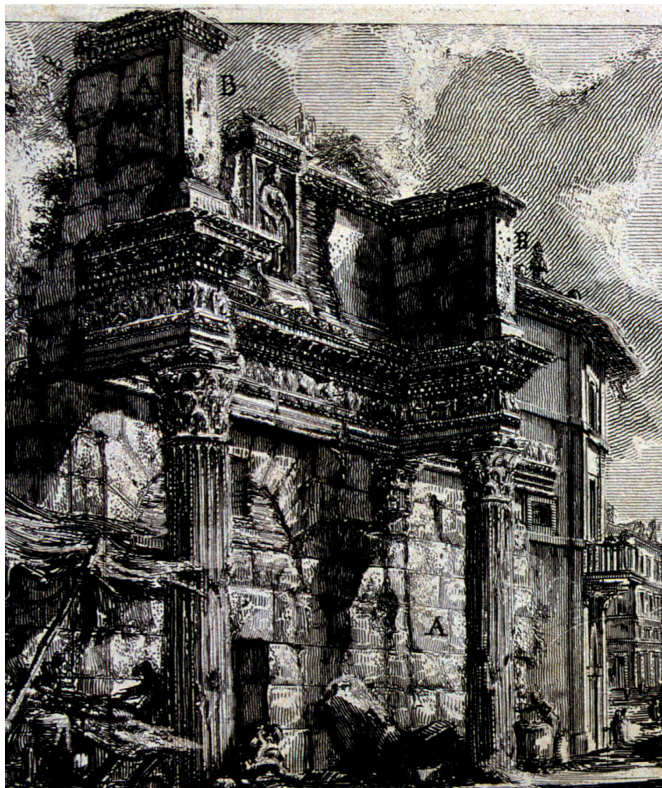



Figure 4 Giovan Battista Piranesi. Detail of Figure 3

Figure 5 Giovan Battista Bassi. Detail of Figure 1

Figure 6 Giovan Battista Piranesi, *Arco di Settimio Severo*, 1750-59 ca. Etching, 377 × 585 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, J.W.E. vom Rath Bequest, RP-P-1941-624. © Amsterdam, Rijksmuseum

Figure 7 Giovan Battista Piranesi. Detail of Figure 6

Figure 8 Giovan Battista Bassi. Detail of Figure 1

Figure 9 Here attributed to Giovan Battista Bassi, *Rocky Landscape with the Rest on the Flight in Egypt*. 1801 ca. Watercolour, 510 × 380 mm. Venice, Fondazione Giorgio Cini, Antonio Certani collection, 34436. © Venezia, Fondazione Giorgio Cini

ability to copy and take inspiration from a selection of etchings in order to create a new landscape. The Colonnacce and the Arch appear to be taken from two prints by Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). The first etching comes from *Le Antichità Romane* (The Roman Antiquities; 1756) and depicts the Forum of Nerva with the Colonnacce **[figs 3-4]**.[8] Piranesi's etching is likely the first and undoubtedly the most authoritative representation of this monument from this specific angle. Various details confirm Bassi studied Piranesi's etching; for example, the column fragments seen resting against the wall, visible in the foreground, next to the temple entrance **[fig. 5]**. There are also some slight differences between Bassi and Piranesi's works, due primarily to the fact that Bassi was borrowing but not copying directly from Piranesi, a hypothesis confirmed by the different measurements of the two works.[9]

The second model for Bassi's drawing was a view of the Roman Forum with the Campidoglio palace, the Arch of Septimius Severus and the Church of Saints Martina and Luca which Bassi, or Martinelli on Bassi's behalf, selected from the *Vedute di Roma* (Views of Rome) series **[fig. 6]**.[10] Careful observation of the triumphal arch depicted in Piranesi's etching reveals a key detail. Prior to 1803, the arch was largely buried under centuries

8 Cf. https://www.europeana.eu/item/447/GEO0004350 (No Copyright – Other Known Legal Restrictions). See Wilton-Ely 1994, I: 327-8, 387, repr.; Garacci 2014, II: 144-5, no. 54, repr.

9 The measurements of Piranesi's temple are ca. 65 mm: Bassi's temple measures ca. 170 mm.

10 Cf. http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.164927 (Public Domain). Cf. Villa Salamon 1978, 45, repr.; Wilton-Ely 1994, I: 176, 208, repr.; Höper 1999, 253-96, 381-96.

of dirt and debris, its two lateral arches closed with doors, visible if the arch was viewed from the side facing into the Forum and away from the Campidoglio [fig. 7]. One of its lateral arches, on the right-hand side, was outfitted as the entrance to a fruit and vegetable shop.[11] Centuries of floods from the Tiber River buried many of Rome's ancient monuments.[12] It was only in 1803, following a declaration of Pope Pius VII (1742-1823), that the first excavations and cleanings of monuments in the Roman Forum were undertaken (Caldana 2013, 381, no. V.36). If Bassi had done a drawing from life of Arch of Septimius Severus during his first trip to Rome in 1808, he would never have depicted a buried arch [fig. 8]. It is also possible to note the difference in perspective between Bassi and Piranesi's works. To bring elements from different etchings into harmony with one another, Bassi understood the necessity of creating a single vanishing point. This led him to reposition Piranesi's arch, forcing it to align with the strong diagonal vanishing line of the Colonnacce. While the frontispiece of *Vedute di Roma* (Villa Salamon 1978, 6-7) includes a monument similar to an obelisk (visible in the top left), the pyramidal monument Bassi inserts between the Temple of Nerva and the Arch seems to be based on a model used by Bassi's master, who incorporates a similar structure into various artworks.[13] Bassi's drawing is therefore an excellent demonstration of his ability to select and unify artistic elements from different etchings, even taken from the oeuvres of different artists, in one unique artwork.

Piranesi's etchings were studied and imitated at the Bolognese academy. Their study was made possible by a donation of the first edition of four volumes of *Le Antichità Romane*, gifted to the Accademia Clementina by Pope Benedict XIV (1675-1758) in 1757.[14] Piranesi's etchings were also appreciated beyond the academy's walls, collected by Bolognese aristocrats including Carlo Filippo Aldrovandi (1763-1823), avid collector of etchings and benefactor of young artists (Matteucci 1974, 88), who owned the *Diverse Maniere d'Adornare i Cammini* (Diverse Ways of adorning Chimneys; 1767-1769) series, and *quadraturista* and scenographic artist Vincenzo Mazza (?-1788). These collectors afforded young artists the opportunity to study important works on paper, as noted by Antonio Basoli (1774-1848), a colleague of Bassi's, who mentioned these study opportunities in diary entries from 1787, 1799 and 1804 (Farneti, Riccardi Scassellati Sforzolini 2006, 31, 51, 73). By identifying Piranesi's etchings as models for the work of the Academy's pupils between the Eighteenth and Nineteenth centuries, it becomes easier to date Bassi's drawing of the Forum to his first year of study in Bologna, and confirm that Piranesi inspired the first known drawing Bassi produced under Martinelli's tutelage.

Among the collection of the cellist, Antonio Certani (1879-1952), conserved at the Fondazione Giorgio Cini in Venice, it is possible to identify seven drawings created by the same artist.[15] These works lack signatures and dates; they have been thus far attributed to Martinelli by the scholars Cesare Gnudi and Mario Massaccesi, in their study of the Certani Collection, conducted in 1955. A close examination of these seven works reveals they are not Martinelli drawings but instead should be attributed to his young pupil, Bassi.[16] These drawings, one of which is shown here [fig. 9] reproduce, with small variations, etchings made by Dutch artist Herman van Swanevelt (1603-1655), between 1650 and 1655, and provide further proof of the use of sixteenth-century etchings in the artistic circles of Bologna. The unpublished drawing, which depicts a *Rest on the Flight to Egypt*, can be dated to just after the completion of the idealised view of the Roman Forum. Indeed, it shows a more advanced pictorial technique, as can be seen through the precise execution in the rendering of trees and figures and in the more measured brushwork.[17] It is probable that Bassi had studied Swanevelt etchings in Basoli's atelier (Farneti, Riccardi Scassellati Sforzolini 2006, 51) or, possibly, during courses with Martinelli.

11 See a drawing by Felice Giani (1758-1823), friend and colleague of Bassi, drawn around the year 1800, in Lanciani 1897, 284, fig. 109.

12 The issue of flooding in the city centre due to the overflowing of the Tiber River was resolved at the end of the nineteenth century with the construction of flood walls. Cf. Ravaglioli 1982; Allen 2019, 245-52.

13 An example can be found in Cera 1994, "Martinelli", fig. 2.

14 Cf. Zamboni 1963, 55-6; Emiliani, Gaeta Bertelà 1970.

15 Fondazione Giorgio Cini, inv. nos. 34434, 34436-41.

16 The seven sheets were presumably executed between his first and second academic year, given the slight difference in technical quality.

17 One of the original etchings can be found at the Rijksmuseum in Amsterdam (inv. no. RP-P-H-H-1304) and one of the drawings from which the etching derives is held at the Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi in Florence (inv. no. 716).

e-ISSN 2280-8841

Figure 10 Giovan Battista Bassi, View of Massa Lombarda. 1801. Pen, brown ink and watercolour, 320 × 467 mm. Massa Lombarda, Centro Culturale 'Carlo Venturini', 622. © Regione Emilia-Romagna, Settore Patrimonio culturale, Catalogo PatER

3 The Final Exams

> Bologna lì 26 Pratile Anno 9 Rep. | Il presente disegno è stato ideato ed eseguito dal Cittad. Gio. Batta. Bassi da Massalombarda ascritto già allo studio dell'Accademia delle belle Arti, il quale è un anno, che | studia sotto la mia direzione. In fede Vincenzo Martinelli affermo.

> Bologna 26 Prairial Year 9 of the Republic | The present drawing was created by citizen Gio. Batta. Bassi of Massalombarda student of the Fine Art Academy who | has studied under my direction for the past year. Sincerely, Vincenzo Martinelli.

With these words, noted on the recto of a drawing, Martinelli marks the successful conclusion of Bassi's first year of study at the Academy [fig. 10] (Nicosia 1985, 88-9).[18] The drawing in question depicts the east entrance to Massa Lombarda, seen from the outside of the Porta Celletta, destroyed in 1845; the Porta Lughese would be built in its place in 1859 and later destroyed in 1949. Bassi's drawing was sent to Massa Lombarda's City Hall in June 1801 as proof of his studies and improvement over the past year and likely to express gratitude for having facilitated his move to Bologna (Quadri 1911, 4-5; 1989, 61). It was likely Martinelli who suggested sending the drawing to Massa Lombarda, a part of his strategy for supporting his pupils. The note left by Martinelli at the bottom of the recto supports this hypothesis. To encourage other young, local artists, the drawing was hung immediately in one of the most important rooms of Massa Lombarda's City Hall. The scene is constructed similarly to the Forum drawing: oak trees frame the scene as the landscape recedes into the distance, in the centre of the drawing. Here, Bassi recycles (and slightly reduces) the group of trees present on the right-hand side of the Cini drawing [figs 11-12] and modifies the countryside surrounding Massa Lombarda, adding gentle hills to animate its otherwise flat terrain. Perhaps he chose to depict Massa Lombarda and not the Bolognese countryside (more easily accessible to him during

18 Cf. `https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=122505`.

e-ISSN 2280-8841

Figure 11
Here attributed to Giovan Battista Bassi. Detail of Figure 9

Figure 12
Giovan Battista Bassi. Detail of Figure 10

Figure 13
Giovan Battista Bassi. Detail of Figure 10

Figure 14 Giovan Battista Bassi, *Veduta della Madonna di S. Luca di Bologna*, 1802. Pen, brown ink and watercolour, 255 ×413 mm. Massa Lombarda, Centro Culturale 'Carlo Venturini', 3327. © Regione Emilia-Romagna, Settore Patrimonio culturale, Catalogo PatER

his time at the Academy) because Martinelli had told him the drawing would be sent to Massa Lombarda as a testament to his first successful year of study. It is also possible that this landscape was drawn from life, developed from sketches made during a visit home and finished at the Academy, with the assistance of his instructor. His careful modelling of the figures, evident in the precise rendering of their clothes, is further testament to his artistic development at this stage [fig. 13].

To conclude his second year of studies, Bassi produced a drawing of a Bolognese landscape. The clean, confident brush strokes, the signature and the date of this drawing confirm it was completed at the closure of Bassi's second year [fig. 14].[19] This drawing depicts the Sanctuary of the Blessed Virgin of Saint Luke in Bologna, drawn from the fields above the last tract of Via Saragozza. At the time of Bassi's drawing, the sanctuary was already a point of interest for pilgrims who gathered to venerate a Byzantine portrait of the Blessed Virgin of Saint Luke. The color palette employed in Bassi's artwork features delicate blues, grays and a light ocher typical of Bolognese painting fifty years prior, in the heyday of his master, Martinelli. Here, the oak trees are more sporadic[20] and the sanctuary dominates, its monumental structure juxtaposed with the small figures in the foreground [fig. 15]. These carefully rendered figures show Bassi's developing technique, proof of his progress at the Academy, especially when compared to the figures in the idealised view of the Forum. The three Bolognese figures could be 'pignattari,' sellers of pots, pans and other kitchen accessories; their basket bears resemblance to a basket found in etchings by Simon Guillain (1589-1658), made after drawings by Annibale Carracci (1560-1609) dedicated to 'mestieri' (professions), published in

19 Bassi sent this drawing to Massa Lombarda in July 1802. Cf. Quadri 1989, 61; Spada 2000, 42-3, repr. Cf. `https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=122513`.

20 In this work Bassi also uses a group of trees visible in an earlier drawing. The trees in light blue on the right-hand side are indeed taken, although with small variations, from a river scene among the six Certani sheets (inv. no. 34439).

Figure 15 Giovan Battista Bassi. Detail of Figure 14

1646.[21] A group of etchings created by Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718), published between 1660 and 1700, depict bread sellers with a very similar basket.[22] In Bassi's drawing, the sellers are evidently in a moment of rest, confirmed by the presence of a still sleeping member of their group (on the left) and the movements of another, in the act of putting on his shoes.

4 The Educational System at the Accademia Clementina

An analysis of Bassi's four drawings makes it possible to reconstruct not only the key moments of his education at the Academy but they also provide a window onto the educational methods of academies in general. However, not all academies employed the same pedagogy. For example, it is known that the *Accademia dei Pensieri* (Academy of Thoughts), founded by Felice Giani, first in Rome and, later, Bologna, held evening sessions where pupils were invited to exhibit original works on a specific theme and receive feedback from their peers (Leone 2009, 26-9). The Accademia Clementina, where students studied and developed their technique by imitating the etchings of the old masters, clearly employed a different approach. A further example is provided by the experience of the young winners of the *Grand Prix de Peinture de Paysage Historique* (Grand Prize for Historical Landscape Painting). The winners of this prize, established in Paris in 1816 and carried out at the *Académie de France* in Rome beginning in 1817, were required to complete various trips to the Roman countryside, southern Italy and even Greece and the Middle East, during which they documented their travels through drawings. These drawings formed the basis of

21 Sapori 2015, 154, fig. repr. (in colour). In the Eighteenth century, many editions of this series appeared in Rome (1740, 1766, 1776); a sign of its success, a century later. Cf. Marabottini 1966, V, VII, XIV-XV, fnn. 8, 14.

22 Cf. Bertarelli 1940, 69, no. 360; Vianelli 1969, 38-9 (no. 4), 100-1 (no. 35).

e-ISSN 2280-8841

paintings completed in studios of the Academy and later displayed at Parisian *Salons* as annual testaments to the pupils' development. Only at the completion of the fourth year were students required to complete a *paysage historique* (historical landscape), an invented landscape with a Greek mythological theme (Bonfait 2003; Mentasti 2015, 56). Martinelli's students, on the other hand, were required to follow an opposite course of study, producing various invented scenes as final exams throughout their course of study such as the idealised view of the Roman Forum and the Cini drawing and, at the conclusion of their time at the Academy, a work done completely on site or at least based on drawings made on site at a real location, as evidenced by Bassi's drawings of Massa Lombarda and the Sanctuary of the Blessed Virgin of Saint Luke. This view marks an important milestone in the young artist's career, the end of his time as Martinelli's pupil at the Academy. In fact, at the end of 1802, the young Bassi began studying architecture. This change in focus is clarified by an annotation found in the previously mentioned *Note de' Giovani* written by Martinelli ([1803?], 22). On November 8th 1802 the name *Gio Batta Bassi di Massa Lombarda* appears amongst the list of pupils of the architect, Angelo Venturoli (1749-1821). It is probable that Martinelli, Secretary of the Academy, retired due to his advanced age and his dislike of the newly constituted Accademia di Belle Arti (Fine Arts Academy) (Zamboni 1979, 218).[23] Bassi likely studied under Venturoli until 1808, when, in March, he was given the possibility to study in Rome for three years, thanks to funds provided by Massa Lombarda's *Opera Pia Rustici*, a religious organisation; Bassi decided, however, to complete the three years of study in only one year, likely for economic reasons (Nicosia 1985, 69, 97). Bassi embarked for Rome together with Giovanni Monti (1765-1825). It is likely that Rodolfo Fantuzzi (1779-1825) was also part of the group (Ridolfi 2009, 122-9). Bassi's first stay in Rome is registered by the abbot Giuseppe Antonio Guattani in his *Catalogo degli artisti* (Catalogue of artists) which was, in all effects, the first appearance of Bassi's name in a Roman publication (Guattani 1809, 144).[24] At the conclusion of his brief stay in Rome, Bassi returned to Bologna and stayed there from April 1809 to November 1810 when he was once again able to visit Rome, thanks to a four-year architectural fellowship awarded to him by the Bolognese academy (Quadri 1989, 63). It would only be at the end of his four-year fellowship, in 1814, that Bassi would finally be able to dedicate himself fully to landscape painting quickly becoming

> eccellente pittor paesista, e riputato dei migliori che vivano, e molto ma molto innanzi nella via di Claudio.
>
> an excellent landscape painter, considered one of the best living artists of this genre, and far along the path of Claudio Lorrain. (Nicolai 1851, 5-6)[25]

23 His role as secretary is confirmed by the presence of a large number of documents held by the *Archivio dell'Accademia Clementina* (Accademia Clementina Archive), written by Martinelli. The writing of such documents was indeed among the responsibilities of a secretary of the new Academies of the *Regno Italico* (Kingdom of Italy) (Milan, Bologna). See "Statuti e piano disciplinare per le Accademie nazionali di Belle Arti approvate con Decreto del Vice Presidente, I settembre 1803 anno II" 1803, 269-70.

24 Bassi is included among other pupils of the academies of the Regno Italico, that would have included, from 1807, the Academy of Venice.

25 Letter dated January the 28th 1813 sent from Bologna by Pietro Giordani to Lazzaro Papi.

Bibliography

Allen, B.W. (2019). *Tiber: Eternal River of Rome*. Lebanon (NH): ForeEdge. `https://doi.org/10.2307/j.ctv1xx99s8`.

Bertarelli, A. (1940). *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli: Catalogo critico*. Milano: Officine Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Bonfait, O. (a cura di) (2003). *Maestà di Roma: Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*. Roma: Electa.

Caldana, A. (2013). *Roma Antica: Piante topografiche e vedute generali*. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio.

Cellura, O. (2020). "Aggiunte a Vincenzo Martinelli". *Studi di storia dell'arte*, 31, 215-24.

Cera, A. (1994). *La pittura bolognese del '700*. Milano: Longanesi.

Emiliani, A.; Gaeta Bertelà, G. (a cura di) (1970). *La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*. Bologna: Edizioni Alfa.

Farneti, F.; Riccardi Scassellati Sforzolini, V. (a cura di) (2006). *La vita artistica di Antonio Basoli*. Bologna: Minerva Edizioni.

Garacci, M. (2014). Catalogue entry. Mariani, G. (a cura di), *Giambattista Piranesi: Matrici incise*. Vol. 2, *Giambattista Piranesi: Matrici incise 1756-1757. Le Antichità Romane. Lettere di giustificazione*. 4 voll. Milano: Mazzotta, 144-5, no. 54, repr.

Gnisci, S. (1992). Catalogue Entry. Barilli, R. (a cura di), *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*. Milano: Mazzotta.

Guattani, G.A. (1809). "Catalogo degli artisti stabiliti, o attualmente dimoranti in Roma disposti per ordine di Alfabeto". *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ec.*, 4, 140-58.

Guderzo, M. (a cura di) (2000). Catalogue Entry. *Pittura dell'Ottocento e del Novecento*. Vicenza: Terra Ferma, 44, no. 17, repr. (in colour).

Höper, C. (Hrsg.) (1999). *Giovanni Battista Piranesi: Die poetische Wahrheit. Radierungen*. Ostfildern-Ruit: Hatje.

Lanciani, R. (1897). *The Ruins and Excavations of Ancient Rome. A Companion Book for Students and Travellers*. Boston: Houghton, Mifflin & Co.

Leone, F. (2009). "L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo". Leone, F.; Mazzocca, F. (a cura di), *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 18-53.

Leone, R. et al. (a cura di) (2009). *Via dell'Impero: Demolizioni e scavi. Fotografie 1930/1943*. Milano: Electa.

Marabottini, A. (a cura di) (1966). *Le Arti di Bologna di Annibale Carracci*. Roma: Edizioni dell'Elefante.

Martinelli, V. [1803?]. *Note de' Giovani admessi agli Studi dell'Accademia Clemen.ª gl'anni 1794* […] *1803*. AAC, Archivio Accademia Clementina, folder no. 1, file no. 3. Bologna: Accademia di Belle Arti.

Matteucci, A.M. (1974). "Carlo Filippo Aldrovandi e Pelagio Palagi". *Atti e Memorie della Accademia Clementina di Bologna*, 11, 87-95.

Matteucci, A.M. (2002). *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento: Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*. Milano: Electa.

Mentasti, M. (2015). "Itinéraire d'un lauréat du Prix de Rome au XIXᵉ siècle". Villadier, F. (éd.), *Le paysage historique de P.-H. de Valenciennes à J.-B. Camille Corot. Le Prix de Rome (1817-1863)*. Meudon: Amis du paysage français.

Nicolai, L. (a cura di) (1851). *Lettere inedite di Pietro Giordani a Lazzaro Papi con un frammento inedito di quest'ultimo*. Lucca: Gio. Baccelli.

Nicosia, C. (a cura di) (1985). *Giambattista Bassi (1784-1852): Pittore di paesi*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.

Passamani, B. (1978). Catalogue Entry. Magagnato, L.; Passamani, B. (a cura di), *Il Museo civico di Bassano del Grappa: Dipinti dal XIV al XX secolo*. Vicenza: Neri Pozza, 42, no. 193.

Perticari, G. (1823). "Pittura di Paesi: Giovanni Battista Bassi". *Opere del Conte Giulio Perticari: Opuscoli*, vol. III. 3 voll. Lugo: Vincenzo Melandri, 512-19

Quadri, L. (1911). *Memorie intorno al pittore Gian Battista Bassi di Massa Lombarda*. Massa Lombarda: Tipografia di Massa Lombarda.

Quadri, L. [1916] (1989). *Memorie paesane: Gli uomini più distinti di Massa Lombarda*. Massa Lombarda: Comune di Massa Lombarda.

Ravaglioli, A. (1982). *Le rive del Tevere come erano e come sono*: *Il corso urbano del Tevere nel confronto con la rilevazione fotografica eseguita dal Genio Civile durante la costruzione dei muraglioni protettivi della città*. Roma: Edizioni di 'Roma Centro Storico'.

Ridolfi, V. (2009). "'Vedute di Roma e diverse': due taccuini di viaggio di Rodolfo Fantuzzi". *Paragone*, 60, s. 3(84-5), 122-9.

Sapori, G. (2015). *Il libro dei mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*. Rome: Artemide.

Spada, C. (2000). *Le opere grafiche e pittoriche della collezione comunale di Massa Lombarda*. Cesena: Società Editrice Il Ponte Vecchio.

"Statuti e piano disciplinare per le Accademie nazionali di Belle Arti approvate con Decreto del Vice Presidente, I settembre 1803 anno II" (1803). *Foglio Officiale della Repubblica Italiana contenente i decreti, proclami, circolari ed avvisi riguardante l'amministrazione*. Milano: Reale Stamperia, 266-300.

Vianelli, A. (1969). *Le Arti per via a Bologna*. Bologna: Tamari.

Villa Salamon, T. (1978). "Giovanni Battista Piranesi, catalogo delle acqueforti: parte quarta (Etchings, Catalogue, Fourth Part)". *Print Collector / Il conoscitore di stampe*, 37, 2-80.

Wilton-Ely, J. (1994). *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings*. 2 vols. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts.

Zamboni, S. (1963). "Le Antichità Romane (1756)". Catelli Isola, M. et al. (a cura di), *Mostra di incisioni di G.B. Piranesi*. Bologna: Edizioni Alfa, 54-60.

Zamboni, S. (1979). "L'Accademia Clementina". Emiliani, A. (a cura di), *L'arte del Settecento emiliano: La pittura. L'Accademia Clementina*. Bologna: Edizioni Alfa, 211-18.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 12 – Dicembre 2023

«La ferrovia e il telegrafo muteranno le sorti del mondo»
I progetti per gli affreschi della prima stazione di Genova di Francesco Gandolfi (1860)

Valentina Frascarolo
Ricercatrice indipendente

Abstract The drawings preserved in the collection of the Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso in Genoa include three sketches concerning the involvement of Francesco Gandolfi (1824-73) in the pictorial decoration of Genoa's first railway station between 1859 and 1860. Except for the medallion under the entrance porch, these frescoes have been considered lost since the early Twentieth century. This research is grounded in the stylistic and cultural homogeneity that these drawings express, as well as in the remarkable evidence they provide about an iconographic scheme intended for a novel public space in the Nineteenth-century city. The aim of this paper is also to outline the artistic and social environment of Genoa at the time when it became the first commercial centre of the Kingdom.

Keywords Drawing. Genoa. Pictorial decoration. Railway station. Historicism. Francesco Gandolfi.

Il 4 dicembre del 1853, alle ore 9:05, partiva da Genova per una corsa di prova il primo treno diretto a Torino, facendo ritorno due giorni dopo con a bordo politici e funzionari (cf. Doldi 1984, 309-18): alle 13:30 del 6 dicembre, il convoglio faceva ingresso nella stazione provvisoria, sorta in uno dei pochi spazi aperti disponibili nel capoluogo ligure, strategico in quanto punto di passaggio obbligato per chi entrava in città da ponente ma caratterizzato da una difficile orografia e condizionato da forti preesistenze.[1]

Al 1855 risale la presentazione del progetto definitivo per la nuova sede ferroviaria che prevedeva due edifici raccordati da un corpo centrale dedicato ai viaggiatori in partenza, con un pronao che introduceva in un atrio accessibile alle vetture private e agli *omnibus* degli alberghi e dal quale si entrava nella biglietteria, nelle sale d'aspetto di prima, seconda e terza classe e in alcuni ambienti riservati alla famiglia reale. Due ali laterali colonnate, concluse da due archi, completavano l'affaccio in piazza Acquaverde [fig. 1], teatro in quegli anni di un altro importante cantiere, quello del monumento dedicato a Cristoforo Colombo, e terreno di scontro tra potere centrale, il Regno di Sardegna, e potere locale, l'amministrazione municipale genovese (cf. Sborgi 1986, 329-47; Forno 2008, 5-18).

Il 3 settembre del 1860 la stazione veniva inaugurata e aperta al pubblico: ne dà notizia il giorno successivo il Corriere Mercantile accennando circa «le molte obiezioni che in linea d'arte si muovono contro a quel fabbricato» ma sottolineandone soprattutto i vantaggi per i viaggiatori.[2] Il più importante storiografo locale, Federigo Alizeri (1875, 449), nella sua *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e le sue adiacenze* accenna qualche anno dopo a tali malumori spiegando come in parte fossero legati

1 Lo scalo ferroviario verrà infatti ampliato fino a comprendere piazza Acquaverde, privando la città di uno dei pochi grandi spazi pubblici. Cf. Forno 2004, 250-6.

2 «La nuova stazione». *Corriere Mercantile*, nr. 208, anno XXXVI, 4 settembre 1860, edizione della sera.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-20
Accepted 2023-05-03
Published 2023-12-04

Open access

Citation Frascarolo, V. (2023). "'La ferrovia e il telegrafo muteranno le sorti del mondo'. I progetti per gli affreschi della prima stazione di Genova di Francesco Gandofi (1860) ". *MDCCC 1800*, 12, 27-36.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/002

agli ostacoli creati al compimento del monumento colombiano e descrive il nuovo edificio ferroviario

> vastissimo e agiato, ma negligente (come suole in siffatti lavori) di artistico pregio. Tantoché né per bellezza di forme, né per accordo di proporzioni, né per oggetto ch'esso contenga, ho cagione a far note, salvoché d'un oblungo che il nostro Gandolfi succosamente pennelleggiò nell'atrio con due figure allegoriche.

Sotto al portico, allora d'accesso ma oggi in posizione decentrata rispetto all'ingresso, è ancora possibile vedere tale medaglione realizzato da Francesco Gandolfi (1824-73) per la nuova stazione di Genova Principe (così chiamata per la vicinanza alla villa di Andrea Doria, il 'Principe'): le due figure allegoriche, Genova e la Savoia, con al centro lo stemma del Regno di Sardegna **[fig. 2]** si ritrovano su un foglio conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova insieme ad altri due esemplari che illustrano un altro affresco destinato all'interno della stazione, pare purtroppo perduto nei lavori successivi di ampliamento. La disinvoltura stilistica e culturale che emerge da questi disegni nonché la preziosa testimonianza che forniscono su una decorazione destinata a un edificio che ospitava un nuovo servizio tecnologico della società ottocentesca e un nuovo spazio pubblico, sono le ragioni di questo studio, teso inoltre a restituire il clima artistico e sociale di una città divenuta primo centro commerciale del Regno.

La virtù in piedi in cima a una breve scalinata mostra trionfante il golfo di Genova mentre dalla parte opposta un gruppetto di scienziati fa conversazione intorno al modellino di una locomotiva. In primo piano il Mar Ligure, raffigurato come figura virile con un timone in mano, rivolge lo sguardo verso una sorta di scudo tenuto sopra la groppa di un leone, simbolo dei Savoia, da un putto e un giovinetto: *Le ferrovie ed il telegrafo muteranno le sorti del mondo* è l'iscrizione contenuta al suo interno **[fig. 3]**.

Questa immagine è delineata attraverso un veloce ma risoluto tratto della penna e intense acquerellature grigie, sopra un sovrabbondante tracciato a matita nera, su un foglio appartenuto alla collezione dello scultore Santo Varni (Genova, GDSPR inv. D6676, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca, 485 × 636 mm), entrato in suo possesso in quanto dono da parte del suo artefice, Francesco Gandolfi, che in basso scrive infatti la sua dedica. Medesimamente appartenuto al Varni è il disegno già menzionato in apertura (Genova, GDSPR inv. D6674, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca, 354 × 497 mm), portato a uno stadio di realizzazione più avanzato, quadrettato e con le indicazioni anche delle lunghezze dei due assi dell'ovale entro cui è inscritta la composizione **[fig. 4]**, che corrispondono effettivamente alle dimensioni dell'affresco ancora *in situ*. Su un terzo foglio **[fig. 5]**, firmato in basso a destra a matita *Gandolfi* (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe Palazzo Rosso, inv. D6677, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca, 475 × 681 mm), è stata invece sviluppata e messa in pulito un'idea già contenuta nel disegno con la Virtù: quest'ultima campeggia sempre al centro della composizione, in uno scenario non più evocante il panorama costiero ligure ma uno scenario di architettura classica, distribuendo, da sopra un piedistallo, corone d'alloro a tutti i più grandi scienziati della storia lì sotto radunati. Oltre alle invenzioni che recano come attributo sono riconoscibili grazie a una leggenda ai lati che svela la loro identità, da Erone d'Alessandria a Stephenson, inventore della locomotiva a vapore, passando per Leonardo e Della Porta, per un totale di diciotto personaggi descritti con grande immediatezza in un immaginario confronto. Anche in questo caso al centro, in primo piano, una targa retta da due angioletti reca il benaugurante titolo che cela tutta la fiducia posta nella società di metà Ottocento nell'utilizzo di due straordinarie novità tecnologiche, il telegrafo e la ferrovia.

Nonostante sia piuttosto chiaro che tali progetti siano da collegare al coinvolgimento di Gandolfi nella decorazione della nuova stazione di Genova Principe, l'ultimo descritto reca al verso un appunto a matita – con ogni probabilità primo novecentesco – che li collega a questo cantiere.

Siamo pertanto di fronte a due momenti ideativi per un'altra composizione destinata a ornare l'edificio dedicato ai viaggiatori purtroppo non più individuabile, forse perché distrutta come sostengono alcuni degli studiosi che hanno fuggevolmente affrontato questa tappa dell'attività artistica di Francesco Gandolfi o perché mai realizzata: induce a riflessione il fatto che Alizeri (1875, 449), sostenitore della capacità di Gandolfi a coniugare espressione e forme naturali con la migliore tradizione pittorica dei secoli precedenti, e attento a segnalare «soggetti non ovvi allo spettatore», come quelli nei palazzi del marchese Pallavicini e Cambiaso (Alizeri 1864-66, 3: 438), si soffermi nella *Guida* prima citata solo sulle due figure allegoriche che abbracciano lo stemma del Regno di Sardegna nell'atrio di Principe e non faccia minimo cenno a quelli che dovevano essere nelle sale dedicate ai viaggiatori che, stando ai disegni conservati a Palazzo Rosso **[figg. 3-5]**, offrivano un nodo tematico assai interessante da esporre.

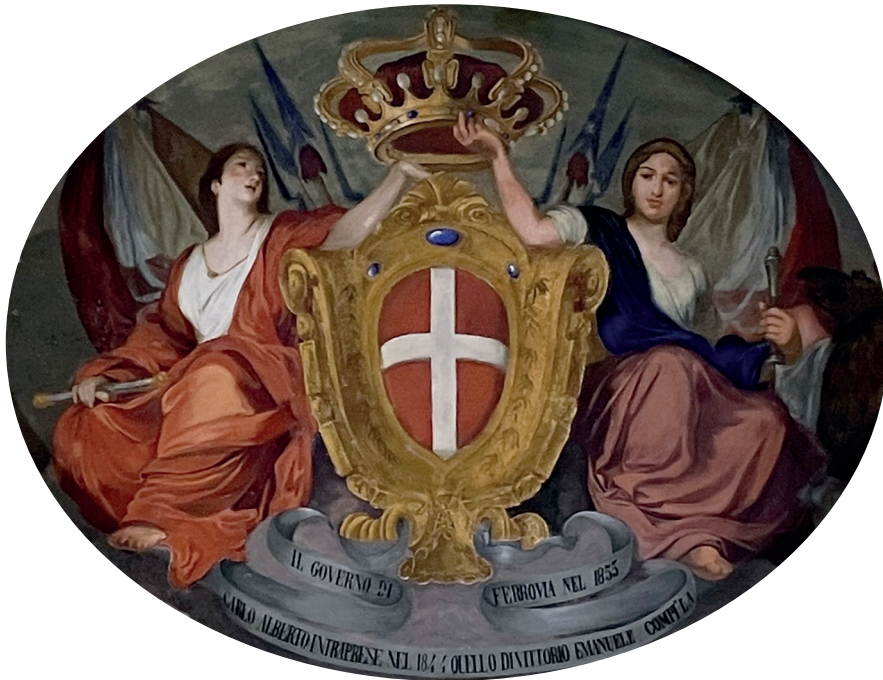



Figura 1 *La stazione Principe a Genova. Il fronte su piazza Acquaverde*. 1931. Fotografia. Archivio fotografico del Comune di Genova, inv. 14774

Figura 2 Francesco Gandolfi, *Arma del Regno di Sardegna*. 1859-60. Dipinto murale. Genova, Stazione di Principe. © Autore

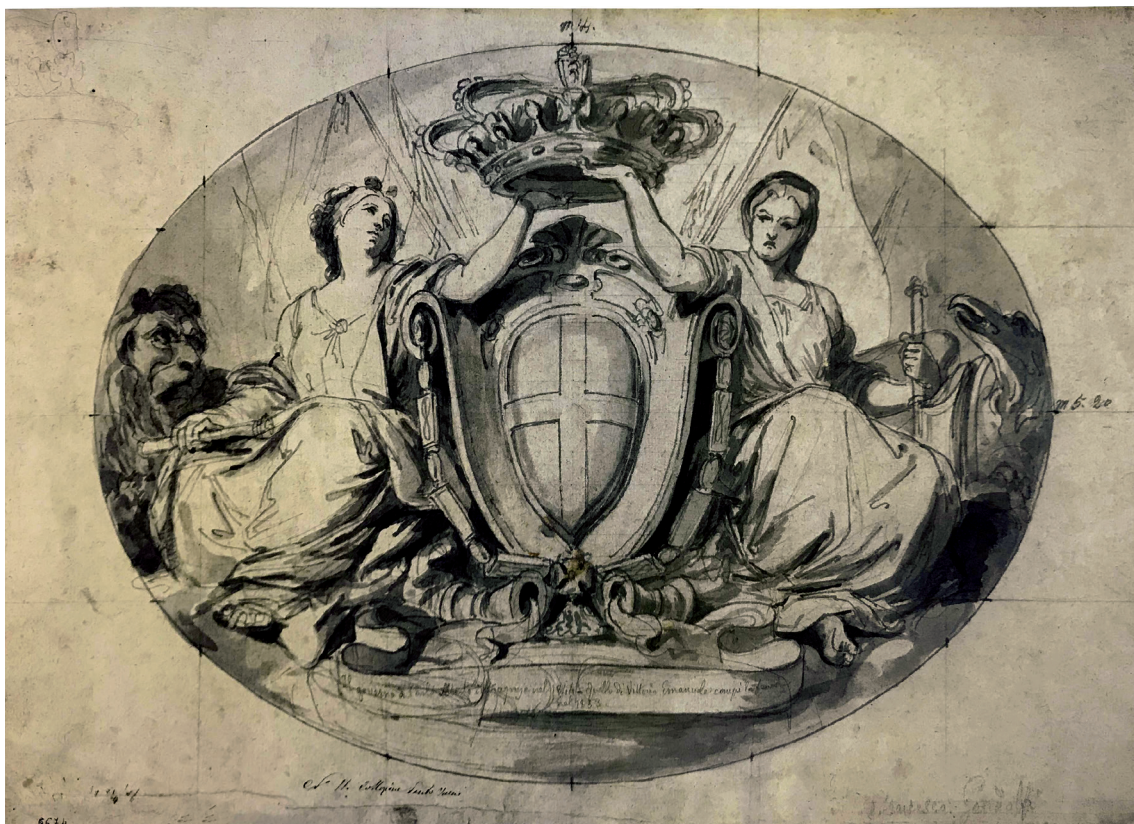



Figura 3 Francesco Gandolfi, *Allegoria del telegrafo e della ferrovia*. 1859-60. Matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca, 485 × 636 mm. Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D6676. © Autore

Figura 4 Francesco Gandolfi, *Arma del Regno di Sardegna*. 1859-60. Matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca, 354 × 497 mm. Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D6674. © Autore

La personalità di Alizeri[3] è stata delineata come miope nella lettura degli originali valori di tale nuovo edificio simbolo della modernità (cf. Forno 2008): la sua posizione nell'ambito della cultura figurativa è del resto viziata dalla tensione tra l'adesione all'unità nazionale, sotto la corona dei Savoia, e il riconoscimento della vitalità del municipio che lo porta quasi a snobbare, liquidando in una frase la sua veste architettonica e le sue decorazioni, la nuova stazione, vissuta come imposizione dell'amministrazione sabauda che aveva scelto progettista e posizionamento a discapito del monumento colombiano.

Nel 1910 Mario Pozzi (1910, 20) ricorda a proposito di Gandolfi che un «altro suo affresco nella Sala della Stazione scomparve colle nuove opere di ampliamento», e successivamente Orlando Grosso (1927, 25), direttore dei Musei civici genovesi e autore di un secondo scritto monografico sul pittore, menziona, al plurale, «le medaglie per la stazione ferroviaria di Principe», se pur nell'elenco delle sue opere si limiti a indicarne solo una, datandola al 1859. In occasione poi della fondamentale mostra organizzata negli spazi del palazzo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova nel 1975 dedicata alla pittura neoclassica e romantica in Liguria veniva presentato il foglio con l'*Allegoria del telegrafo e della ferrovia* di Palazzo Rosso **[fig. 3]**, dicendolo preparatorio per Principe, senza tuttavia entrare nel merito della sua realizzazione:[4] in tutti i successivi profili biografici dedicati al pittore nato a Chiavari è riportata infine la notizia scritta a inizio Novecento, circa la loro distruzione conseguentemente ai lavori di ampliamento della stazione.[5]

Dal punto di vista iconografico questi disegni rientrano in quel filone della pittura di storia che, volta alla rappresentazione della vita degli uomini del passato quali *exempla* di virtù, dedica spazio oltre che agli artisti anche a filosofi, scienziati e avventurieri per il loro contributo, sulla scia del pensiero mazziniano, allo sviluppo del progresso civile.

Tra il terzo e il quarto decennio dell'Ottocento la borghesia iniziava a radicarsi nelle strutture economiche e statali innescando nuove esigenze figurative che chiedevano ai manufatti artistici di non farsi più portavoce della celebrazione dell'eccezionalità del singolo ma veicolo di valori in cui la comunità poteva identificarsi, valori laici di progresso civile.

Come ha già lucidamente osservato Franco Sborgi (1986, 330), la scelta di erigere un monumento a Cristoforo Colombo in piazza Acquaverde negli anni Quaranta rientrava nella medesima ottica di rivestire un illustre personaggio storico dei valori fondamentali dell'epoca legati al progresso, all'aprirsi di nuovi confini grazie alla scienza, alla conquista di nuovi mercati grazie al commercio e anche al propagarsi della vera fede ai popoli selvaggi (che preannuncia l'epoca coloniale). La posa della prima pietra era stata infatti prevista in occasione dell'inaugurazione dell'Ottavo Congresso degli scienziati italiani, tenutosi a Genova nel 1846, ma la sua realizzazione si protrasse sino al 1862 dopo essere stato arretrato e aver perso la sua posizione centrale in piazza Acquaverde a causa delle esigenze della nuova stazione ferroviaria, causando le proteste a cui si accennava in apertura.

Si fa strada inoltre nella concezione di tale monumento una lettura in chiave risorgimentale della figura di Colombo – siamo del resto alle soglie del 1848 – quale simbolo dell'intero paese, concezione che si estende alla modalità di realizzazione in quanto verranno coinvolti i migliori scultori italiani dell'epoca (Sborgi 1986, 331).

Uno dei dipinti più celebrati nel 1848 a Firenze – città a cui la cultura artistica genovese era in questi decenni parecchio legata –, *Il Trionfo della Verità* di Luigi Mussini,[6] vedeva radunati gli 'spiriti eletti' che avevano contribuito a spandere la luce, simboleggiata dalla fiaccola retta dalla Verità intorno a cui sono radunati, su tutte le scienze umane, scacciando errori e menzogne: Socrate, Platone, Aristotele, Demostene rappresentano le verità filosofiche; Giotto e Fidia la via al Vero e al Bello nell'arte; gli scienziati, Galileo, Copernico, Newton e Keplero, la rivelazione delle leggi della natura. Compaiono infine Erodoto per la verità storica, Dante per quella poetica e anche Cristoforo Colombo, scopritore del nuovo mondo.[7] L'impostazione generale di questa scena, debitrice dell'imprescindibile modello raffaellesco – la *Scuola di Atene* delle stanze vaticane – è la medesima, se pur meno severamente strutturata, che si ritrova sui nostri progetti per la sala d'aspetto, ma nel secondo, quello dove protagonisti sono i soli scienziati, una venatura maggiormente realistica si insinua prepotentemente nella celebrazione allegorica.

Il rilancio economico e il rinnovamento urbanistico elaborati dalle politiche di Cavour a partire

3 Sulla figura di tale importante conoscitore si vedano Dalai Emiliani 1988 e da ultimo le riflessioni circa le funzioni delle testimonianze artistiche e l'importanza della loro conservazione in Galassi 2013.

4 Si veda la scheda 177 di Franco Sborgi in Sborgi 1975, 155.

5 Sborgi 1987, 396-7; 1991, 28; Millefiori 1991, 841.

6 Olio su tela, 143,5 × 213 cm. Milano, Accademia di Brera.

7 Si veda la scheda di Laura Lombardi in Sisi 2007, 120-1.

Figura 5 Francesco Gandolfi, *Allegoria del telegrafo e della ferrovia*. 1859-60. Matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca, 475 × 681 mm. Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D6677. © Autore

dagli anni Cinquanta, tra cui i lavori di costruzione della linea ferroviaria Torino-Genova, avevano rafforzato nel capoluogo ligure il ceto medio, facendo emergere una nuova borghesia degli affari e delle professioni: la composizione di Gandolfi, celebrando non tanto concetti astratti ma scoperte e invenzioni che avevano trovato un'applicazione concreta in campo tecnologico, assume pertanto la valenza di un vero e proprio manifesto degli ideali di progresso della nuova classe egemone genovese, ideata per un luogo, la stazione ferroviaria, centrale nello sviluppo della città. La ferrovia stava infatti rivoluzionando il sistema dei trasporti permettendo a Genova di integrarsi in dinamiche di mercato ben più ampie (Doria 2007).

Se all'interno di questo nuovo spazio pubblico genovese si assiste all'intento di celebrare i risultati delle conquiste tecniche e scientifiche attraverso i protagonisti di questa lunga strada verso il progresso, a Torino, la capitale del Regno, nella sala d'aspetto di prima classe della stazione di Porta Nuova, Francesco Gonin nel 1864 allestisce sul soffitto e sulle pareti, attraverso il tema degli elementi, una metafora del nuovo mezzo di locomozione che percorre la terra con l'energia che nasce dall'acqua e dal fuoco (cf. Maggio Serra 1991, 36-7). Sceglie spazialità e iconografia barocca per la decorazione murale di un nuovo edificio civile, allineandosi a ciò che avveniva anche in altri cantieri ufficiali nel Regno e medesimamente nella Francia della Restaurazione alla cui magniloquente retorica i pittori chiamati qualche anno dopo a celebrare la neonata nazione italiana continuarono a ispirarsi.[8]

Nel salone della biglietteria della vecchia Stazione Centrale di Milano il francese Edouard Jean Désiré Despléchin elabora nel 1865 due grandiose composizioni con *I moderni trionfi delle arti, delle scienze e delle industrie* e *Le glorie del commercio e degli scambi mondiali*, allineandosi a tale retorica compositiva con una moltitudine di putti e figure femminili,[9] mentre Eleuterio Pagliano e Ge-

8 Per l'affermazione negli anni successivi all'Unità d'Italia di una pittura decorativa a destinazione pubblica, con anche una prima disamina circa la decorazione delle stazioni ferroviarie, si veda Rossi Pinelli 1991.

9 Per una descrizione del ciclo di pitture a tempera destinate alla prima stazione Centrale di Milano aperta al traffico nel 1864: Bezzola 1956.

MDCCC 1800
12, 2023, 27-36
e-ISSN 2280-8841

Figura 6 Francesco Gandolfi, *Il Balilla*. 1851. Matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca, 349 × 461 mm. Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D6676. © Autore

rolamo Induno nella decorazione delle due sale d'aspetto del medesimo edificio creano le allegorie di Firenze, Roma, Venezia e Napoli attraverso una maggiore semplicità compositiva e chiarezza di linguaggio al pari del nostro Gandolfi.[10] Nei progetti per la stazione genovese affiora infatti una maggiore esigenza di concretezza storica in un'immagine che parte dalla tradizione pittorica dei secoli precedenti ma con un linguaggio più diretto.

I disegni di Gandolfi hanno un'immediatezza di lettura che corrisponde all'immediatezza del segno con cui sono stati realizzati: la linea non è solo contorno ma costruisce la forma insieme a effetti chiaroscurali quasi di macchia, abbracciando le nuove istanze realistiche che si svolgevano in Italia tra gli anni Quaranta e Cinquanta.

Dopo i primi anni di formazione con Francesco Baratta (Genova, 1805-1835), professore di pittura presso l'Accademia Ligustica e tra i primi ad accogliere, soprattutto nei suoi disegni, tematiche storico letterarie (*Pittura neoclassica e romantica* 1975, 111-13), Gandolfi si sposta tra il 1840 e il 1845 a Firenze per studiare con uno fra i principali artisti in Italia di quegli anni, Giuseppe Bezzuoli (Firenze, 1784-1855),[11] tramite per l'apertura al romanticismo europeo anche della pittura genovese: Giuseppe Frascheri (Savona, 1809-1886) aveva precedentemente studiato alla sua scuola con esiti pittorici che puntano sulle potenzialità emozionali della ricostruzione storica[12] e lo scultore e collezionista Santo Varni (Genova, 1807-85) intratteneva con Bezzuoli rapporti epistolari e di scambi disegnativi.[13] Anche una figura più moderata nel-

10 Le due grandi tele di Gerolamo Induno con l'*Allegoria di Firenze* e l'*Allegoria di Roma* sono state riscoperte dopo i lavori di restauro della Villa Reale di Milano. Cf. Manusardi 2005. Delle allegorie di Pagliano è noto il solo modello con Venezia conservato presso la Galleria d'Arte moderna di Torino. Cf. Pavanello; Romanelli 1983, 17, scheda 3 a cura di Rosanna Maggio Serra.

11 Per l'attività artistica di Bezzuoli si rimanda ai saggi in Gavioli, Marconi, Spalletti 2022 e per un approfondimento sulla sua attività disegnativa Frascarolo 2020.

12 Sul pittore nato a Savona: Sborgi 1991, 27-8; Barbero, Mattiuada 2010.

13 Sulla poliedrica figura del Varni il recente volume *Santo Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa* (Damiani Cabrini, Extermann, Fontanarossa 2018) ai cui saggi si rimanda per la precedente bibliografia.

le scelte artistiche, il marchese Marcello Durazzo, importante mecenate e promotore culturale, dal 1823 Segretario perpetuo dell'Accademia Ligustica, formatosi egli stesso tra Roma e Firenze, spingeva gli artisti locali verso le nuove esperienze che si stavano svolgendo negli altri centri italiani:[14] grazie alla fitta rete di relazioni da lui intessuta molte personalità diventano accademici di merito presso la Ligustica e così Bezzuoli nel 1836.

Negli esemplari fatti storici e letterari trattati su carta e su tela da Gandolfi, a partire dagli anni Cinquanta, il tentativo di sottolineare la partecipazione psicologica all'evento da parte di ogni personaggio è elemento mutuato proprio dal pittore fiorentino, così come la freschezza e rapidità di esecuzione che si allontana dal carattere fortemente disegnativo dell'accademismo genovese. Si vedano per esempio due fogli, sempre parte della collezione del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova, quali la ricostruzione dell'intensa partecipazione cittadina all'elezione a primo doge di Genova di Simon Boccanegra (inv. D2320), nell'autunno del 1339, e la rivolta nel 1746 contro le truppe austriache da parte dei cittadini genovesi (inv. D5654), scatenata dal lancio di un sasso da parte di un ragazzetto, il leggendario Balilla, temi che nell'esaltare la tradizione ligure assumono una specifica valenza nazionalista e anche antisabauda in quanto mai accettata sino in fondo era stata l'annessione della Repubblica agli stati del Re di Sardegna, contraltare della libertà e del progressismo propri dell'ormai abolita istituzione ligure.[15]

La vivacità e sicurezza del disegno che sostiene l'abile regia del pittore genovese, in grado di incrociare sguardi, gesti e sentimenti all'interno di uno spazio realisticamente racchiuso in una salda gabbia prospettica, è accompagnata da un suggestivo chiaroscuro, fondamentale per il potenziamento della dinamica fisica ed emozionale dell'avvenimento. Nonostante il carattere corale e la retorica che soggiace a una composizione come quella dedicata alla sommossa settecentesca **[fig. 6]**, emerge proprio nella conduzione lineare che descrive i partecipanti una nuova spinta più emotivamente partecipe nell'indagare gli uomini, le situazioni e i sentimenti.

A Firenze allo scadere degli anni Quaranta, Gandolfi vive in prima persona i chiari segnali della crisi della cultura del romanticismo storico dovuti alle riscoperta del vero e dell'umano grazie anche all'apertura verso l'ambiente romano[16] da lui frequentato, dopo l'esperienza fiorentina, non solo come pittore ma anche come giovane patriota: al pari degli altri allievi di Bezzuoli, il pittore ligure, pur facendo tesoro della vena narrativa e del caldo cromatismo del maestro, si indirizza verso una resa più credibile e accessibile degli aspetti accidentali degli eventi.

Ne 1861 presenta all'Esposizione universale di Firenze una tela che gli vale la medaglia d'oro, *Gian Luigi Fieschi svela la congiura alla moglie* (Genova, collezione privata; Sborgi 1987, 396) dove è del tutto avvertibile l'approssimarsi alla concezione verista, pur all'interno di una rievocazione storica, di alcuni degli altri partecipanti all'evento, quali Morelli, Induno, Ussi e Pollastrini, toccando emozioni e sentimenti meno esemplari ma più diretti e umanizzati: raffigurando i pochi istanti precedenti alla partenza del conte Luigi Fieschi per la congiura, mentre cerca di tranquillizzare la moglie, trasporta in una dimensione intima la forza degli avvenimenti storici. Restituisce inoltre al protagonista

> le sembianze veraci che sembrano tolte dalla documentazione dei quadri antichi, quantunque abbia ritratto fedelmente un suo amico, il pittore dilettante Semino. (Grosso 1927, 34)

Questo clima di rinnovamento investe anche i progetti per la stazione di Principe, soprattutto nelle due varianti progettate per la composizione volta a celebrare la ferrovia e il telegrafo: se in una il travestimento allegorico è ancora preponderante **[fig. 3]**, nell'altra protagonista è l'uomo **[fig. 5]**, descritto per altro senza troppo celarne sotto il fastoso travestimento storico fisionomia e movenze spontanee e naturali.

Di lì a pochi anni, a Genova, all'interno degli ambienti ufficiali verrà invece preferito l'accademismo coniugato agli schemi barocchi della tradizione della pittura parietale di Giuseppe Isola (1808-93).[17]

Nel *Trionfo della Scienza in Liguria* dipinto sul soffitto nell'aula magna dell'Università di Genova nel 1871, Isola propone un'immagine irrigidita nella sua tradizionale divisione per piani narrativi, fra la zona delle allegorie e quella inferiore con la galleria dei personaggi storici, figure dai contorni netti, prive di concessioni al naturalismo, e medesimamente nel *Trionfo del commercio dei Liguri* nella volta del Salone del Maggior Consiglio di palazzo Ducale del 1875 (cf. Sborgi 1988, 398-401).

14 Montaldo Spigno 2001; Sommariva 2004.

15 Per entrambi i fogli si veda la scheda a cura di chi scrive in Orlando, Rossi 2021, 114-15, scheda II.15.

16 Spalletti 1985; Bietoletti 1999.

17 Sul pittore Sborgi 1987, 386-7.

A fronte dell'incertezza circa la loro esecuzione, di cui non si è trovata testimonianza documentaria, non è possibile avanzare ipotesi sulla ricezione delle composizioni ideate da Gandolfi per le sale d'aspetto della stazione di Genova Principe. Il fatto che abbia elaborato due progetti potrebbe forse essere legato a un mancato gradimento da parte dell'amministrazione centrale.

Tuttavia, il vero tratto originale – che sarebbe significativo verificare sia stato colto o meno – è il sentimento di modernità che li sostiene, supportato da un linguaggio disegnativo che cerca di rompere con la tradizione accademica, per altro perfettamente calzante al luogo di destinazione per cui erano stati progettati.

Bibliografia

Alizeri, F. (1864-66). *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*. 3 voll. Genova: Sambolino.

Alizeri, F. (1875). *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e le sue adiacenze*. Genova: Sambolino.

Barbero, B.; Mattiauda, E. (a cura di) (2010). *Romantici Languori: la pittura di Giuseppe Frascheri tra poesia e melodramma = Catalogo della mostra* (Savona, 27 febbraio-19 aprile 2010). Genova: De Ferrari.

Bietoletti S. (1999). «Manifestazioni figurative del principio di verità». Sisi, C. (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*. Firenze: Edifir, 131-61.

Castelnuovo, E. (1991). *La pittura in Italia. L'Ottocento*. 2 voll. Milano: Electa.

Damiani Cabrini, L.; Extermann, G.; Fontanarossa, R. (a cura di) (2018). *Santo Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*. Chiavari: Società Economica di Chiavari.

Doldi, S. (1984). *Scienza e tecnica in Liguria. Dal Settecento all'Ottocento*. Genova: E.C.I.G.

Doria, M. (2007). «Da un'economia di antico regime all'industrializzazione». Assereto, G.; Doria, M. (a cura di), *Storia della Liguria*. Bari: Laterza, 211-28.

Dalai Emiliani, M. (1988). *Federigo Alizeri: (Genova 1817-1882). Un 'conoscitore' in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche* (1988) = *Atti del convegno* (Genova, 6-7 dicembre 1985). Genova.

Forno, I. (2004). «La 'traversata' ferroviaria di Genova: il dibattito sul tracciato e i suoi progetti per gli scali cittadini di Principe e Brignole». Godoli, E.; Cozzi, M. (a cura di), *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento = Atti del convegno* (Firenze 13-14 novembre 2003). Firenze, 249-68.

Forno, I. (2008). «Il monumento a Cristoforo Colombo 'sismografo' della 'nuova' Genova». *La Berio*, 48(2), 5-18.

Frascarolo, V. (2020). «Giuseppe Bezzuoli disegnatore: pensieri, studi e modelli». Frascarolo, V. (a cura di), *Nuovi studi sul disegno ottocentesco*. Pisa: ETS, 55-75.

Galassi, M.C. (2013). «Gli esordi di Federigo Alizeri, ghostwriter di Francesco Pallavicino: l'Orazione sulla conservazione ed illustrazione dei patrii monumenti (Genova, 1839)». *Kronos*, 2, 361-4.

Gavioli, V.; Marconi, E.; Spalletti, E. (a cura di) (2022). *Giuseppe Bezzuoli (1784-1855). Un grande protagonista della pittura romantica = Catalogo della mostra* (Firenze, 29 marzo-5 giugno 2022). Firenze: Giunti.

Grosso, O. (1927). *Francesco Gandolfi: con 57 illustrazioni*. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata.

Maggio Serra, R. (1991). «Francesco Gonin e i contemporanei. Dalla maturità alla vecchiaia». Dal Masso, F.; Maggio Serra, R. (a cura di), *Francesco Gonin: 1808-1889 = Catalogo della mostra* (Torino, 15 gennaio-17 febbraio 1991). Torino, 33-48.

Manusardi, M. (2005). «Per una integrazione al catalogo degli Induno: Dante e Raffaello alla Stazione Centrale. Ricostruzione del percorso di due dipinti dimenticati di Gerolamo Induno». *L'Erasmo*, 28, 104-11.

Millefiori, P. (1991). s.v. «Gandolfi, Francesco». Castelnuovo 1991, vol. 2. Milano: Electa, 841.

Montaldo Spigno, M.G. (2001). *Le collezioni d'arte del marchese Marcello Durazzo d'Ippolito*. Genova: Brigati.

Orlando, A.; Rossi, G. (a cura di) (2021). *Il re denaro: le monete raccontano Genova fra arte, lusso e parsimonia = Catalogo della mostra* (Genova, 27 maggio 2021-12 dicembre 2021). Genova: Sagep.

Pozzi, M. (1910). *Francesco Gandolfi*. Genova: Tipografia della gioventù.

Rossi Pinelli, O. (1991). «Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi della pittura murale». Castelnuovo 1991, 2: 564-80.

Sborgi, F. (a cura di) (1975). *Pittura neoclassica e romantica in Liguria: 1770-1860 = Catalogo della mostra* (Genova, 15 marzo-21 aprile 1975). Genova.

Sborgi, F. (1986). «Colombo, otto scultori e un piedistallo». *Studi di storia delle arti*, 5 (1983-85), 329-47.

Sborgi, F. (1987).«L'Ottocento». *La pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*. Genova: Sagep, 377-428.

Sborgi, F. (1988). «Gli interventi decorativi nel XIX e nel XX secolo». Lamera, F.; Pigafetta, G. (1988), *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*. Genova: Università degli Studi di Genova, 391-402.

Sborgi, F. (1991). «La pittura dell'Ottocento in Liguria». Castelnuovo 1991, 1: 21-44.

Sisi, C. (a cura di) (2007). *Nel segno di Ingres: Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento = Catalogo della mostra* (Siena, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Sommariva, G. (2004). «Marcello Luigi Durazzo di Ippolito: un mecenate, committente e collezionista tra pubblico e privato». Leoncini, L. (a cura di), *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della collezione Durazzo = Catalogo della mostra* (Genova, 14 luglio-30 ottobre, 2004). Milano: Skira, 196-207.

Pavanello, G.; Romanelli, G. (a cura di) (1983). *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito = Catalogo della mostra* (Venezia, dicembre 1983-marzo 1984). Milano: Electa.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 12 – Dicembre 2023

I primi pensieri di Pompeo Marchesi per il monumento a Cesare Beccaria

Alberto Corvi
Villa Carlotta – Museo e giardino botanico, Italia

Abstract Three interesting drawings by the sculptor Pompeo Marchesi (1783-1858), which are kept at the Castello Sforzesco in Milan, have been recently discovered within the framework of a comprehensive investigation of the artist's graphic production. In these sheets the sculptor sketched out the first ideas for the colossal monument to Cesare Beccaria located on the grand staircase of the Brera Palace in 1837. The discovery of these sketches made it possible to retrace the development of the statue's design pointing out Marchesi's allusions to and influences on ancient statuary as well as the art of Canova and Thorvaldsen.

Keywords Pompeo Marchesi. Cesare Beccaria. Brera. Drawing. Sculpture. Iconography.

1 Introduzione

Con l'occasione di una disamina dell'opera grafica dello scultore Pompeo Marchesi (1783-1858) è stato possibile individuare, all'interno del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, tre fogli in cui l'artista potrebbe avere gettato in carta le prime idee per il monumento a Cesare Beccaria sistemato nel Palazzo di Brera sul ripiano di sinistra dello scalone d'onore **[figg. 4, 9]**. Una statua colossale, a cui Marchesi lavorò a partire dal 1833, concepita in *pendant* con il monumento a Giuseppe Parini di Gaetano Matteo Monti dall'altro capo dello scalone.

Il primo di questi lavori, che chiameremo foglio 'A', si trova montato nell'Album Grande del Fondo Durini[1] (inv. Du. Album Grande, 221), un voluminoso album di disegni che raccoglie oltre duecentosettanta prove grafiche di artisti diversi attivi a Milano nella prima metà del XIX secolo.[2] Si tratta di uno studio a penna e inchiostro, su una leggera traccia a grafite, per un grandioso monumento funebre **[fig. 1]**. Il foglio è incollato a pagina 60 del volume dove un'etichetta manoscritta lo attribuisce a Giuseppe Bossi. Nel disegno è abbozzato il prospetto di un cenotafio concepito come un'imponente stele antichizzante. La base è risolta su più livelli dove prendono posto due genietti contrapposti, verosimilmente i genii della Morte e della Storia. In mezzo a loro avanza il Padre Tempo con falce e clessidra, che conduce per mano una figura panneggiata con una coroncina. Poco più in

Desidero ringraziare Omar Cucciniello, con il quale mi sono confrontato a più riprese nel corso delle mie ricerche, e Alessia Alberti, Conservatore del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano.

1 Si tratta di un fondo di oltre 3.500 disegni che ha raggiunto il Castello Sforzesco nel 1939 grazie a una generosa donazione della Fondazione Alessandro Durini, che con questa iniziativa legava al Comune di Milano la collezione d'arte conservata nella Galleria Durini, la perduta casa-museo allestita nel primo Novecento dal conte Antonio Durini di Monza (1853-1934).

2 L'album fu probabilmente composto da Antonio Durini nel primo quarto del Novecento con il proposito di raccogliere una parte dei disegni collezionati dal padre Alessandro (1818-92) a partire dalla metà dell'Ottocento. Per un approfondimento si rimanda a Corvi 2022.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-06-20
Published 2023-12-04

Open access

Citation Corvi, A. (2023). "I primi pensieri di Pompeo Marchesi per il monumento a Cesare Beccaria". *MDCCC*, 12, 37-52.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/003

alto due figurine allegoriche rivolgono lo sguardo alla Giustizia con spada e bilancia. Sulla sommità troneggia in ultimo la statua del dedicatario allungato su un *klismos*, tutto ammantato in una toga, con una tavoletta sulle ginocchia.

Il soggetto, evidentemente estraneo al repertorio di Bossi, così come il segno duro e sporco, niente affatto morbido e tortuoso come quello del pittore bustocco, fanno pensare che il foglio sia da attribuire diversamente. Più precisamente, osservando la somiglianza della figura stilizzata all'apice al monumento con la statua di Beccaria si potrebbe azzardare il nome di Pompeo Marchesi. Il mantello del personaggio nello schizzo potrebbe dunque essere la zimarra che veste il giureconsulto nel marmo, la tavoletta il tomo *Dei delitti e delle pene*, mentre la Giustizia potrebbe alludere alla giurisprudenza.

Il secondo studio, il foglio 'B', è stato individuato scandagliando invece il Fondo Gaffuri[3] dello Sforzesco (inv. Au. A 1549). Il lavoro, correttamente attribuito a Marchesi, si compone per la precisione di due fogli giustapposti in cui sono schizzati a penna, su una traccia a grafite, soggetti diversi **[fig. 2]**. La metà superiore è un veloce appunto per un frontone, mentre il disegno nell'altra metà studia un basamento simile a quello immaginato per il monumento nel foglio Durini. In questo disegno, tuttavia, il genio funebre è incurvato a sinistra mentre il genietto della Storia si appoggia a una tavola. Il Padre Tempo invece è inserito in un ovale a bassorilievo.

Esiste infine un terzo e ultimo studio che è possibile associare sempre al progetto per il monumento a Beccaria e che chiameremo foglio 'C' **[fig. 3]**. Si tratta questa volta di una prova recuperata tra i lavori anonimi del Fondo Durini, conservata all'interno di una cartella che raccoglie disegni disparati (inv. Du. Cartella 5, 69*v*).[4] Il disegno studia al *recto* la scena in cui Ettore è al cospetto di Paride e della bella Elena – probabilmente uno studio per un saggio di pensionato a cui Marchesi lavora negli anni romani[5] – mentre al *verso* accoglie appunto due soluzioni diverse per il cenotafio. Quella nella metà di sinistra, ripassata a penna, è la più rifinita, mentre l'altra, a grafite, è appena abbozzata.

Entrambe presentano un massiccio basamento decorato da un festone che in una delle due versioni è accompagnato da un tondo con un genietto funebre genuflesso, secondo una soluzione che ricorda moltissimo il monumento funerario di Giovanni Battista Sommariva nell'Oratorio di Villa Carlotta a Tremezzo **[figg. 5-6]**. Al di sopra Marchesi immagina un rilievo affollato di personaggi tra cui spicca nel mezzo l'allegoria della Giustizia. Nelle due soluzioni lo scultore varia però la parte sommitale del cenotafio. A sinistra inserisce un medaglione con il profilo del dedicatario retto da due angioletti, mentre a destra propone di sistemare al vertice un busto di Beccaria.

2 «Per due monumenti da erigersi a Cesare Beccaria ed a Giuseppe Parini»

Prima di esprimere qualunque ulteriore considerazione su questi fogli è necessario riassumere la vicenda del monumento.

L'iniziativa di erigere le due statue a Beccaria e a Parini si deve a una società di «zelanti del patrio onore» che nel dicembre del 1827, sulle pagine della *Biblioteca Italiana*, aveva promosso una sottoscrizione con il proposito di raccogliere sufficiente denaro per eternare nel marmo i due «sommi italiani» che avevano avuto inonorata sepoltura nel cimitero di Porta Comasina.[6] Chiunque avesse desiderato partecipare avrebbe potuto contribuire con un'offerta di 15 Lire austriache.

Tuttavia la cittadinanza «non rispose con sufficiente prontezza e calore all'appello» e trascorsi tre anni non si era ancora raggiunto l'ammontare necessario (Antona-Traversi 1884, 231). Ciononostante, attorno al 1830, essendosi comunque raccolto «un numero ragguardevole di *azioni*», fu istituita una commissione deputata a sovrintendere e a «spingere a compimento la lodevole impresa».[7] Nell'ottobre di quello stesso anno, nella rubrica *Varietà* della *Biblioteca Italiana*, si rendevano dunque noti i nomi dei commissari: Giulio Ottolini Visconti, Gran Ciambellano dell'Imperatore Francesco I; Carlo Giuseppe Londonio, che qualche anno più tardi avrebbe assunto la presidenza dell'Accademia di Brera, in quelle date Direttore Generale dei Ginnasi di Lombardia; Paolo Tagliabò, fresco della nomina a Segretario

3 Il Fondo Gaffuri del Gabinetto dei Disegni si compone di oltre 2.200 disegni provenienti dalla collezione grafica dell'editore bergamasco Paolo Gaffuri (1849-1931) acquistati dal Comune di Milano alla sua morte.

4 Si tratta della Cartella 5 del Fondo Durini che forse potrebbe essere la *Cartella con disegni vari* documentata da Giorgio Nicodemi in Galleria Durini nel 1934. Cf. Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte (d'ora in poi ACRA), *Donazione Durini*, I, 7, 1.

5 Cioccolo 1995, 40-1; Musiari 2003, 20; Corvi 2022.

6 «Associazione per due monumenti da erigersi a Cesare Beccaria ed a Giuseppe Parini» 1827.

7 «Monumenti da erigersi a Cesare Beccaria ed a Giuseppe Parini» 1830, 416.

MDCCC 1800
12, 2023, 37-52
e-ISSN 2280-8841

Figura 1 Pompeo Marchesi (già attribuito a Giuseppe Bossi), *Studio per il monumento a Cesare Beccaria*. 1830-33 ca. Penna e inchiostro su traccia a grafite su carta, 215 × 150 mm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Du. Album Grande, 221.

Figura 2
Pompeo Marchesi, *Schizzi diversi*, nella metà inferiore del foglio *Studio di un particolare per il monumento a Cesare Beccaria*. 1830-33 ca. Penna e inchiostro su traccia a grafite su carta, 145 × 151 mm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. A 1549.

dell'I.R. Governo; Gaetano Cattaneo, Direttore dell'I.R. Gabinetto numismatico di Milano; e infine Alessandro Sanquirico, scenografo di grido allora consulente per il Teatro alla Scala di Milano.

Nello stesso numero della rivista si precisavano inoltre le modalità con cui contribuire alla colletta. Il sistema era semplice: ciascun offerente era invitato a versare l'obolo in una cassetta del consorzio Balabio, Besana e Comp.[8] «posta nella contrada del Lauro in Milano al n. 1804, [...] aperta per ricevere l'importo predetto nei martedì e venerdì d'ogni settimana dalle ore 11 del mattino alle 2 pomeridiane». Ciononostante, continuarono a mancare i fondi e per due anni non se ne fece nulla.

Nei primi mesi del 1833 si assistette infine a una svolta. La commissione comunicava infatti di aver «fissata la sua scelta» circa l'iconografia che avrebbe dovuto prevedere «forme nobili e decorose oltre l'usato». Per la precisione si sarebbe dovuto trattare di «due statue sedenti di grandezza maggiore del vero» che la commissione commetteva ufficialmente a Marchesi e a Monti.[9] Possiamo dunque immaginare che lo scultore abbia iniziato a lavorare seriamente al progetto attorno al febbraio di quell'anno, presentando a Brera quella stessa estate un «modello in gesso della statua [...] più grande del vero» che Defendente Sacchi descriveva così:

> Il filosofo siede, appoggia la sinistra sur un volume, alza la destra e muove il capo come lieto di sé stesso. Ha pensato all'opera *dei delitti e delle pene*: nel volto è la serenità del saggio, e la compiacenza gli spunta sul labbro, con quel fare che non si esprime a parole ed egli [Marchesi] ottenne in una statua. Veste una zimarra e sopra questa un mantello, che in parte lo avvolge, in parte cade sulla seggiola. In tutta la statua vi è maestà, ed uno stile grandioso; solo si desiderarono le mani più leggiere e qualche piazza di più nelle pieghe. (1833, 368)

Il numero di agosto della *Biblioteca* aggiunge inoltre che il modello in gesso, sorretto da un piedistallo, era stato collocato per l'occasione «sul ripiano di una delle due rampe dello scalone», dunque dove più tardi avrebbe preso posto

8 Secondo l'*Utile Giornale* Balabio, Besana e Comp. era una società di banchieri «negozianti in seta» (cf. *Utile Giornale* 1830, 221).

9 «Monumenti Parini e Beccaria» 1833.

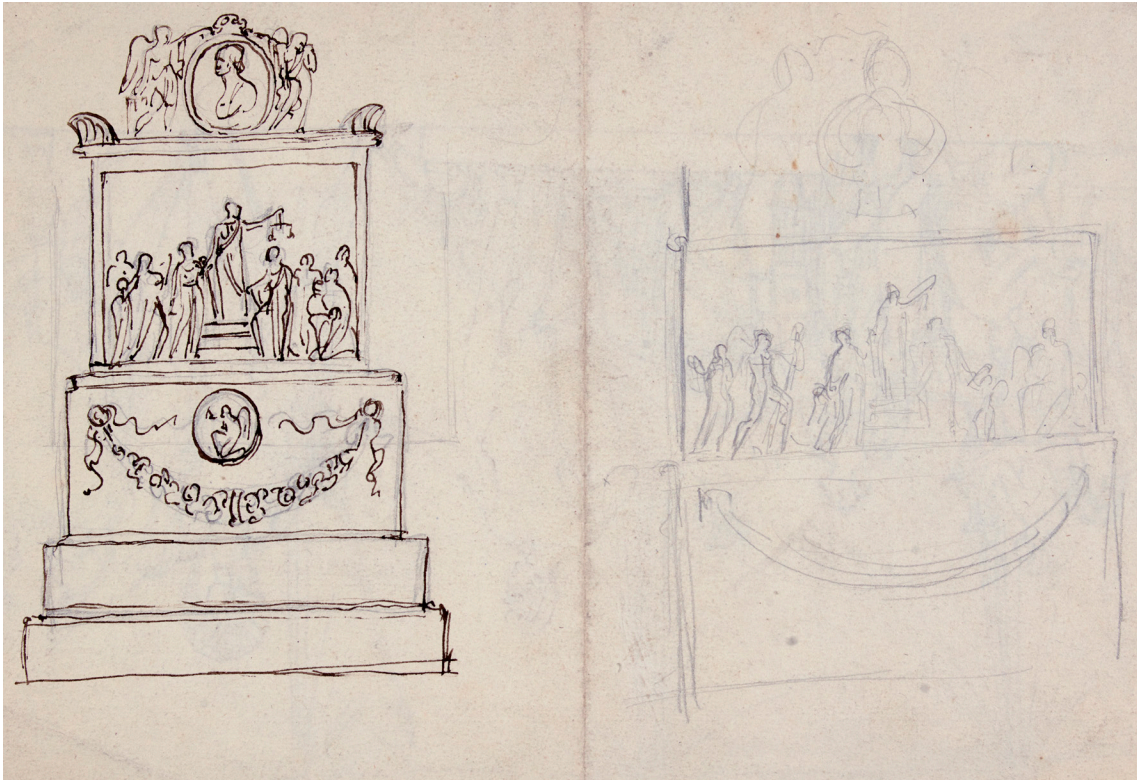



Figura 3 Pompeo Marchesi, *Due studi per il monumento a Cesare Beccaria*. 1830-33 ca. Grafite, penna e inchiostro su carta, 195 × 343 mm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Du. Cartella 5, 69*v*. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati / Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco / Luca Postini, 2023

il monumento ultimato in ottemperanza alle indicazioni della Commissione di Ornato Pubblico, che si era espressa su questo punto tra giugno e luglio del 1833.[10]

Il 24 maggio 1834 Defendente Sacchi vedeva «già dal blocco [di marmo] sgradinato uscire le forme del Beccaria» (1834, 260). Sfortunatamente però, nella notte tra il 27 e il 28 maggio di quello stesso anno lo studio di Marchesi ai Giardini Pubblici veniva disastrato da un violento incendio che avrebbe divorato gran parte della produzione dello scultore, riducendo in calce diversi blocchi «già disposti sotto i punti onde ricevere dallo scalpello la traduzione di alcuni colossali modelli», tra questi il grandioso *Beccaria* (Fumagalli 1834, 333). Lo scultore si vide dunque costretto a ricominciare daccapo e a formare un secondo modello, pressoché identico, che eseguì in appena due mesi. Esposto a Brera nell'estate del 1834 il nuovo gesso venne giudicato dalla critica «una delle [sue] migliori composizioni» (Mosconi 1834, 414).

Frattanto, nel 1835, Monti ultimava il modello per la statua di Parini e la commissione, ottimista, si diceva ormai sicura che in qualche mese sarebbe stata «condotta a pieno e felice termine una sì nobile e generosa impresa».[11] Un articolo di Francesco Ambrosoli del 1836 ci informa tuttavia che nel settembre di quell'anno il marmo del *Beccaria* era ancora in lavorazione nel nuovo studio di Marchesi in via San Primo (Ambrosoli 1836). Lo conferma una delle acquetinte dei fratelli Bramati, incise a partire dal 1836, in cui nel *Salone principale* dell'*atelier* dello scultore compare appunto il grande marmo ormai pressoché ultimato **[fig. 8]**. I monumenti a Beccaria e Parini verranno in effetti definitivamente sistemati sullo scalone rispettivamente nel 1837 e nel 1838 (Ambrosoli, Fumagalli 1827; 1838).

10 Milano, Archivio Storico dell'Accademia di Brera (d'ora in poi ASAB), *Ornato pubblico, monumenti e onoranze*, Carpi A I 2.

11 «Monumenti a Parini e a Beccaria» 1835.

e-ISSN 2280-8841

Figura 4 Pompeo Marchesi, *Monumento a Cesare Beccaria*. 1837. Marmo. Milano, Palazzo di Brera.

3 Sull'evoluzione del progetto

Dal momento che le soluzioni studiate nei fogli del Castello Sforzesco non corrispondono a quanto richiesto dalla commissione, che aveva deciso per una statua a tutto tondo più grande del vero, possiamo ipotizzare che gli schizzi siano precedenti all'annuncio sulla *Biblioteca* del febbraio 1833. Dopotutto sappiamo che Marchesi alla pubblicazione dell'avviso già anelava all'impresa «con particolare impegno e coi più nobili sentimenti».[12] Dunque la commissione aveva già incaricato ufficiosamente lo scultore che avrebbe facilmente potuto iniziare a elaborare qualche idea a partire dai primi anni Trenta.

La somiglianza del progetto studiato nel foglio 'A' con il monumento per Giuseppe Longhi **[fig. 10]**, che impegnò Marchesi in collaborazione con Francesco Durelli a partire dal 1831 e dunque grosso modo nello stesso intervallo di anni (Cucciniello 2018a), sembrerebbe in effetti corroborare questa teoria. Si osservino ad esempio i gradoni alla base, il profilo rastremato del rilievo oppure l'architrave neoclassico cimato da volute e palmette, tutti elementi presi in prestito dal progetto per il monumento Longhi.

Ammettendo questa cronologia, sarebbe interessante capire in che sequenza disporre i fogli. Una possibilità è che Marchesi abbia ideato per prime, ragionando ancora in astratto, le due soluzioni nel foglio 'C', forse sullo spunto del monumento funerario Sommariva del 1829. Segnatamente, avendo già realizzato un busto di Beccaria nel 1828 (Musiari 2003, 43, 67), è possibile che Marchesi abbia schizzato dapprima la versione nella metà destra del foglio, immaginando di sistemare sulla sommità alla stele il ritratto del dedicatario. Subito dopo potrebbe aver studiato la versione di sinistra, sostituendo il busto con un medaglione.

Dovrebbe invece essere successiva la soluzione che troviamo nei fogli 'A' e 'B', probabilmente studiata a ridosso del 1833. Nel disegno 'A' Marchesi inserisce infatti già la figura sedente del dedicatario, come se dalla commissione fosse giunta una prima vaga indicazione.

La sequenza così ricomposta consente inoltre di esprimere nuove considerazioni a proposito del bozzetto in terracotta per il *Beccaria* conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano (di seguito GAM), la cui datazione è controversa **[fig. 7]**.[13] Sotto molti aspetti la figurina non somiglia infatti a nessuna delle versioni conosciute. Tra le differenze più evidenti la singolare sostituzione del volume *Dei delitti e delle pene*, altrove sostenuto sulle ginocchia oppure a puntello del braccio sinistro, con un rotolo svolto su cui è stilizzata un'iscrizione, il titolo o forse un brano del trattato. Vi è poi la cesta con i papiri accanto al *klismos*, assente nello schizzo e nei gessi, mentre scompare curiosamente il poggiapiedi sotto le scarpette, presente invece in tutte le altre versioni.

Esistono però alcuni elementi che potrebbero fare luce sulla cronologia del bozzetto. Proprio come nel foglio 'A', infatti, il *Beccaria* in terracotta se ne sta sprofondato sul seggiolone con il fianco premuto contro lo schienale. È un filosofo stanco, così come quello del 1833 che secondo Defendente Sacchi suggeriva nelle mosse «un certo abbandono», segno dell'età avanzata del personaggio (Sacchi 1833). Già nel secondo modello del 1834 Beccaria assumeva però una postura più dignitosa e se ne stava ben eretto sul *klismos*, come conferma un articolo pubblicato nel settembre di quell'anno sul *Glissons* che descrive il nuovo gesso formato da Marchesi dopo l'incendio nello studio:

> Il nostro scultore riprodusse, nelle dimensioni non solo, ma nell'atteggiamento il suo Beccaria; ed anzi dal lato dell'arte procedette a quei miglioramenti, che gli furono suggeriti dagli esperti conoscitori. Quindi è che [...] il Beccaria non riposa più la schiena sull'appoggio della sedia. («Esposizione in Brera» 1834, 129)

Il panneggio della veste, inoltre, nello studio 'A' e nella terracotta è ancora contenuto mentre nei due modelli e nel marmo si spande notevolmente. Già nel 1833 Marchesi aveva aggiunto infatti alla vestaglia «pure un manto o un mantello che lo avvolge in parte e cade sulla sedia» in un viluppo di falde e increspature che non troviamo nella *maquette* della GAM (Sacchi 1833). Prestando attenzione ci si accorge poi che nel foglio montato nell'Album Durini Grande e nella terracotta, Beccaria non indossa ancora una vera e propria zimarra, bensì una pesante toga anticheggiante.

Per tutte queste ragioni è probabile che il bozzetto della GAM sia da datare attorno al 1833, cioè all'anno in cui la commissione individuava l'iconografia del monumento. La terracotta, naturalmente successiva agli studi dello Sforzesco, anticiperebbe dunque il primo modello in gesso.

12 «Monumenti Parini e Beccaria» 1833.

13 Per un approfondimento sul bozzetto della GAM si rimanda alla scheda dell'opera in Cucciniello 2023, 142-3.

Figura 5 Pompeo Marchesi, *Due studi per il monumento a Cesare Beccaria* (particolare). 1830-33 ca. Penna e inchiostro su traccia a grafite su carta. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Du. Cartella 5, 69*v*. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati / Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco / Luca Postini, 2023

Figura 6 Pompeo Marchesi, *Monumento funerario di Giovan Battista Sommariva*. 1829. Marmo. Tremezzina, Villa Carlotta, Oratorio

4 Un filosofo in zimarra e babbucce: la «via moderna» di Marchesi

Nel 1819 Marchesi era stato coinvolto nel progetto del monumento ad Andrea Appiani, circostanza che aveva rinfocolato la disputa tra classici e romantici (Leone 2018). In quell'occasione lo scultore aveva prodotto un modelletto da un'invenzione di Pelagio Palagi in cui il 'Pittore delle Grazie' sedeva ammantato in un tabarro con camicia, scarpe e calzette, secondo una soluzione in antitesi alla buona grammatica neoclassica. Se da una parte il piccolo modello suscitò quindi lo sdegno della critica che parlò di «fango di arte», dall'altra questo stimolò l'interesse di altri artisti ispirando un progetto di Paolo Landriani per lo stesso monumento [fig. 12].[14] Naturalmente era montata una feroce polemica, si era riorganizzata la commissione e il progetto firmato da Palagi e Marchesi era stato rigettato. Aveva avuto la meglio il rilievo con le *Tre Grazie* scolpito da Thorvaldsen e incorniciato in una monumentale stele neorinascimentale disegnata dall'architetto Giacomo Moraglia completata nel 1826 [fig. 11].

È ammissibile dunque che Marchesi, nel ragionare sul monumento a Beccaria senza ancora una traccia precisa dalla commissione, procedesse prudentemente sulla falsariga del progetto vincitore nel 1819. Nello studio recuperato nell'album Durini del Castello Sforzesco possiamo infatti osservare come Marchesi abbia indugiato in un

14 Su questo disegno si veda Crespi Morbio 2007, 55-7.

MDCCC 1800
12, 2023, 37-52 | e-ISSN 2280-8841

Figura 7
Pompeo Marchesi, *Bozzetto per il monumento a Cesare Beccaria*. 1833 ca. Terracotta, 28 × 22 × 11 cm. Milano, Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 4646. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati / Galleria d'Arte Moderna / Marilena Anzani, 2022

Figura 8
F.lli Bramati, *Veduta prospettica interna del Salone principale nello Studio di Scultura del Cav. Prof. Pompeo Marchesi* (particolare). 1836-38. Acquatinta, 567 × 657 mm (foglio). Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli', inv. P.V. g. 2-45. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati / Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli'

Figura 9
Pompeo Marchesi, *Monumento a Cesare Beccaria* (particolare). 1837. Marmo. Milano, Palazzo di Brera

primo momento sulla tipologia del cenotafio, in questo caso esemplato sulle antiche stele attiche, adottando un registro mitologico-allegorico.

Nel 1833, però, la commissione si orientò su una soluzione senza precedenti: una statua sedente a tutto tondo più grande del vero. Come ha scritto Antonio Musiari, «un quinquennio era bastato per accumulare dubbi sul monumento ad Appiani» (Musiari 2003, 58) e ora si riconsiderava la formula del ritratto a figura intera, segno che il fronte romantico incontrava minore resistenza. Di conseguenza, anche la commissione era più equilibrata. Effettivamente, fatta eccezione per il conte Ottolini Visconti di cui si ignora lo schieramento, gli altri quattro commissari non erano esattamente conservatori. Gaetano Cattaneo, ad esempio, assiduo frequentatore di Carlo Porta e della sua 'cameretta' era tra i redattori del *Conciliatore* e dunque apertamente schierato con i romantici. Sanquirico, in sintonia con il partito romantico, era un estimatore dell'opera di Marchesi con il quale aveva condiviso lo studio ai Giardini Pubblici. Londonio, invece, che aveva preso parte alla *querelle* tra classici e romantici scaturita dall'articolo di Madame de Staël del 1816 (de Staël 1816) parteggiando per il fronte della tradizione, era forse il più reazionario assieme a Paolo Tagliabò.

Questa apertura consentiva dunque allo scultore di riproporre, adattandolo, il progetto messo a punto per la statua di Appiani tempo addietro e di rappresentare Beccaria a capo scoperto, in vestaglia, con le babbucce ai piedi, di modo da conferire al personaggio «un'intonazione da salotto letterario» (Musiari 1995, 20).

A questo punto si segnala un negativo di inizio Novecento, recuperato nel fondo Lastre Antiche del Civico Archivio Fotografico di Milano (inv. A 2128), in cui figurano due gessi provenienti dallo studio di Marchesi ricoverati nei sotterranei del Castello Sforzesco e andati distrutti durante la Seconda guerra mondiale **[fig. 13]**. Sulla sinistra riconosciamo il modello dell'*Innocenza* per Giulia Samoyloff (1832), mentre accanto figura una statuetta acefala, rotta in più punti, che sembra corrispondere alla descrizione di Giuseppe Pecchio del «piccolo modello» per l'*Appiani* lavorato dallo scultore di Saltrio nel 1819:

> Esso è costituito da una figura sedente in atto contemplativo. Colla destra tiene uno stilo, colla sinistra un grafito nel quale si scorgono le tre grazie. [...] Il vestiario della figura consiste in un mantello che l'avvolge pressoché tutta, e quelle parti che non ne sono coperte, cioè, una porzione del petto e le gambe, sono vestite, la prima da una camiica [*sic*] e le seconde dalle calze colle scarpe. (Pecchio 1819, 198-9)

Se si trattasse effettivamente del modelletto per la statua del 'Pittore delle Grazie', il negativo confermerebbe una diretta discendenza del *Beccaria* dall'*Appiani*. È curioso dopotutto come nel foglio 'A' la figura schizzata in cima al monumento **[fig. 14]** somigli alla statuetta nella foto, distesa su un *klismos* con l'avambraccio poggiato sullo schienale e i piedi incrociati.

Questa stretta corrispondenza tra il *Beccaria* e l'*Appiani* si può osservare anche negli indumenti moderni. Un aspetto niente affatto secondario, esemplificativo anzi di quella «duplice natura» peculiare dell'opera di Marchesi di cui parla Elena Di Raddo (2003). La scelta di vestire Beccaria con la zimarra e Appiani con il tabarro è infatti un espediente che consente a Marchesi di dissimulare «con bell'artifizio di maestose pieghe il [...] moderno abbigliamento» e quindi di perseguire l'indirizzo romantico senza per questo rinunciare al panneggio della tradizione. In questo senso Fernando Mazzocca parla di un «compromesso romantico» (Mazzocca 1989) che permette di non contravvenire del tutto alla legge accademica, come era stato invece contestato proprio nel 1833 ad Alessandro Puttinati che aveva acconciato il suo *Tommaso Grossi* secondo la moda contemporanea suscitando l'orrore dei puritani dell'arte (Fumagalli 1833, 275).

5 Citazioni e influenze nel monumento a Beccaria

Come già osservava Musiari, l'iconografia del *Beccaria* di Marchesi, così come quella dell'*Appiani*, origina da alcuni tipi antichi che l'artista studia a Roma durante il pensionato. Ai Musei Capitolini lo scultore potrebbe ad esempio aver visto il *Sallustio* nella Sala dei Filosofi, anche se con tutta probabilità il tipo statuario preso a modello è soprattutto il *Menandro* dei Vaticani **[fig. 15]**. La citazione del *klismos* e del poggiapiedi, così come la torsione del capo e del busto, e segnatamente l'invenzione dell'avambraccio poggiato allo schienale con il gomito sporto all'infuori, sembrano in effetti suggerire una precisa discendenza.

Ancora prima che all'antico, Marchesi potrebbe tuttavia aver guardato ai modelli a lui più prossimi come ad esempio ad Antonio Canova. In questo senso il confronto più stringente è con la statua di Letizia Ramolino Bonaparte **[fig. 16]** che a sua volta prende le mosse dalla statua sedente dell'Imperatrice Elena ai Musei Capitolini. Certamente poi

Figura 10 Pompeo Marchesi, Francesco Durelli, *Monumento a Giuseppe Longhi*. 1843. Marmo. Milano, Palazzo di Brera, Accademia di Belle Arti. © Accademia di Belle Arti di Brera, Milano / Luca Marzocchi, 2022

Figura 11 Bertel Thorvaldsen, Giacomo Moraglia, *Monumento ad Andrea Appiani*. 1826. Marmo. Milano, Pinacoteca di Brera. © Pinacoteca di Brera, Milano

Marchesi guardò anche a Thorvaldsen, non potendo prescindere dal confronto con il monumento ad Andrea Appiani.

L'elemento però che più di tutti negli studi per il monumento a Beccaria testimonia l'influenza dei due giganti della scultura neoclassica è la presenza nei fogli 'A' e 'B' dei genietti contrapposti alla base della stele.

Questa soluzione riprende infatti un tipo collaudato della scultura funeraria neoclassica, impiegato già da Antonio Canova **[fig. 17]** e frequentemente adottato anche da Thorvaldsen che insisterà su queste figure soprattutto in una serie di studi preliminari per il monumento a Karl Phillipp von Schwarzenberg oggi al Thorvaldsens Museum di Copenaghen **[figg. 19-20]**.

e-ISSN 2280-8841

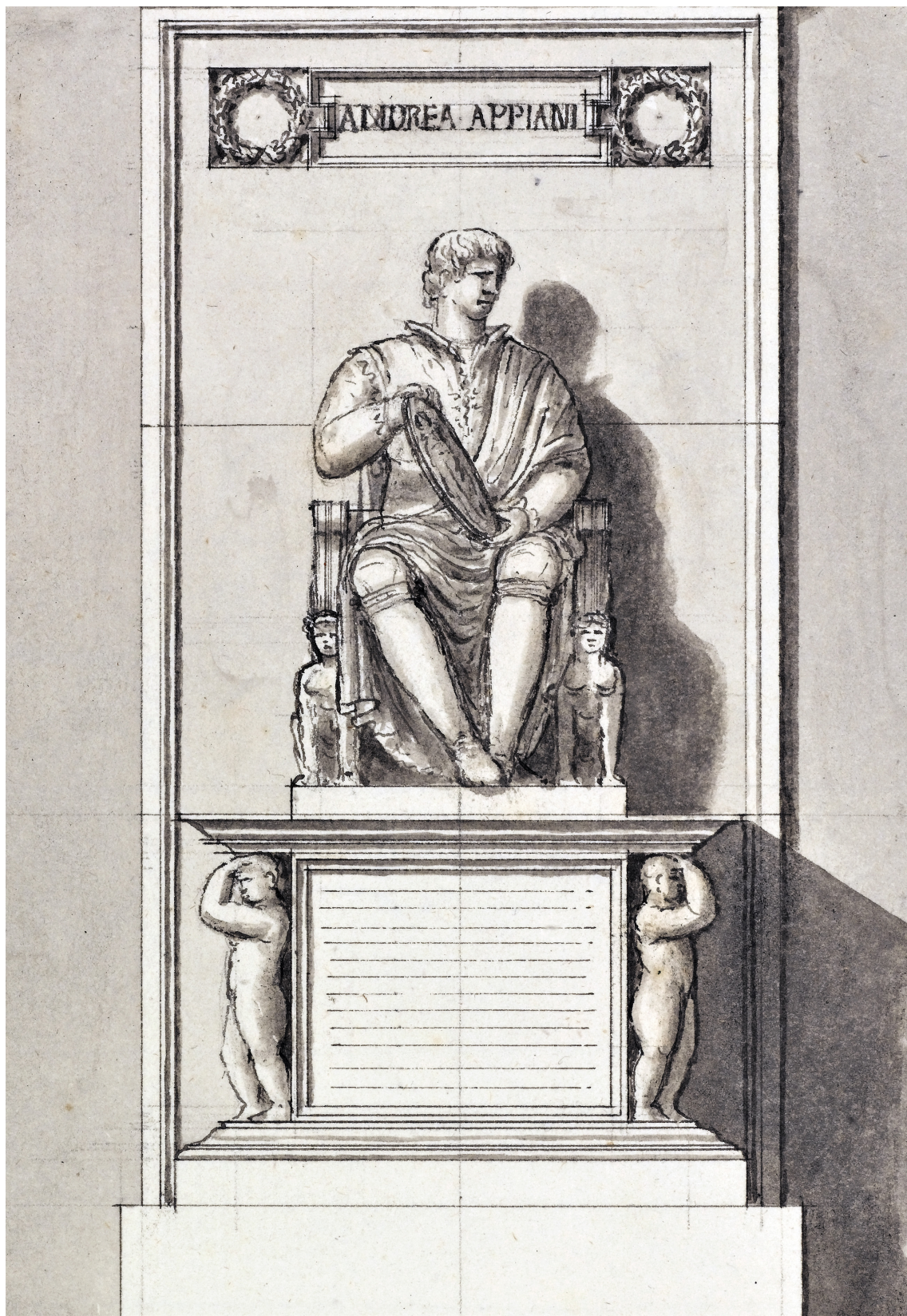



Figura 12 Paolo Landriani, *Progetto per il monumento ad Andrea Appiani* (particolare). 1818-19. Grafite, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito grigio su carta, 169 × 173 mm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Album D 13, 34.

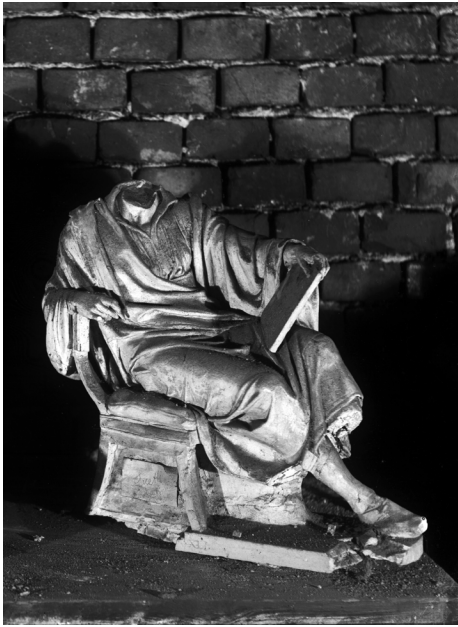



Figura 13 Antonio Paoletti, *Due sculture in gesso ricoverate nei magazzini del Castello Sforzesco* (particolare). *Ante* 1927. Gelatina di bromuro d'argento. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, inv. A 2128. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati / Civico Archivio Fotografico / Antonio Paoletti

Figura 14 Pompeo Marchesi (già attribuito a Giuseppe Bossi), *Studio per il monumento a Cesare Beccaria* (particolare). 1830-33 ca. Penna e inchiostro su traccia a grafite su carta, 215 × 150 mm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Du. Album Grande, 221. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati / Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco / Luca Postini

Figura 15 Fotografo non identificato, *Statua di Menandro seduto*. 1860-80 ca. Albumina. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, inv. A 2128. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati / Civico Archivio Fotografico

Figura 16 Antonio Canova, *Letizia Ramolino Bonaparte*. 1808 ca. Gesso, 150 ×138 × 65 cm. Napoli, Museo di Capodimonte, inv. IC4375. © Museo di Capodimonte, Napoli

Figura 17 Raffaello Morghen (da Antonio Canova), *Monumento funerario di Clemente XIII* (particolare). 1792 ca. Acquaforte e bulino, 777 × 441 mm (foglio). Bassano del Grappa. Musei Civici, Palazzo Sturm, inv. Collezione Remondini XVII / 464 / 2007.

Figura 18 Pompeo Marchesi (già attribuito a Giuseppe Bossi), *Studio per il monumento a Cesare Beccaria* (particolare). 1830-33 ca. Penna e inchiostro su traccia a grafite su carta, 215 × 150 mm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Du. Album Grande, 221.

Figura 19 Bertel Thorvaldsen, *Studio per il Monumento a Karl Phillipp von Schwarzenberg*. 1820-1821 ca. Grafite su carta, 189 × 267 mm. Copenaghen, Thorvaldsens Museum, inv. C252. © Thorvaldsens Museum, Copenaghen / Helle Nanny Brendstrup

Figura 20 Bertel Thorvaldsen, *Studio dei due genii per il Monumento a Karl Phillipp von Schwarzenberg*. 1823 ca. Grafite su carta, 202 × 290 mm. Copenaghen, Thorvaldsens Museum, inv. C297. © Thorvaldsens Museum, Copenaghen / Helle Nanny Brendstrup

Bibliografia

Ambrosoli, F. (1836). «Studio di scultura del cav. Pompeo Marchesi in Milano». *Annali Universali di Statistica*, 49, 330-3.

Ambrosoli, F.; Fumagalli, I. (1837). «Esposizione di belle arti nell'I.R. palazzo di Brera». *Biblioteca Italiana*, 85, 437-40.

Ambrosoli, F.; Fumagalli, I. (1838). «Esposizione di belle arti nell'I.R. palazzo di Brera». *Biblioteca Italiana*, 91, 131-2.

Antona-Traversi, C. (a cura di) (1884). *Studj su Ugo Foscolo, con documenti inediti*. Milano: Macchi e Brusa.

«Associazione per due monumenti da erigersi a Cesare Beccaria ed a Giuseppe Parini» (1827). *Biblioteca Italiana*, 48, 315-16.

Caramel, L.; Pirovano, C. (1975). *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, vol. 2. Milano: Electa. Musei e Gallerie di Milano.

Cioccolo, F. (1995). «Anni di apprendistato: il soggiorno romano di Pompeo Marchesi nel carteggio con Giuseppe Bossi». Accame, G.M.; Cerritelli, C.; Meneguzzo, M. (a cura di), *Due secoli di scultura*. Milano: Fabbri, 32-45. La città di Brera.

Corvi, A. (2022). «L'Album Grande del Fondo Durini: un 'albo grandissimo' di fogli dell'Ottocento nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco». *Rassegna di Studi e Notizie*, 46, 43-57.

Crespi Morbio, V. (2007). *Paolo Landriani alla Scala*. Torino: Allemandi & C.

Cucciniello, O. (2018a). «Il monumento a Giuseppe Longhi nel palazzo di Brera: un confronto tra Pompeo Marchesi e Thorvaldsen». Grandesso, S.; Leone, F. (a cura di), *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*. Milano: Silvana Editoriale, 79-84.

Cucciniello, O. (2018b). «La scultura romantica a Milano». Mazzocca, F. (a cura di), *Romanticismo = Catalogo della mostra* (Milano, 26 ottobre 2018-17 marzo 2019). Milano: Silvana Editoriale, 65-74.

Cucciniello, O. (a cura di) (2023). *Neoclassico e Romantico. Pompeo Marchesi, scultore collezionista = Catalogo della mostra* (Milano, 1 marzo-18 giugno 2023). Milano: Officina Libraria.

Di Raddo, E. (2003). «Aspetti della scultura monumentale di Pompeo Marchesi». Musiari, A.; Ortelli, G. (a cura di), *Pompeo Marchesi: ricerche sulla personalità e sull'opera*. Gavirate: Nicolini, 207-39.

«Esposizione in Brera» (1834). *Glissons n'appuyons pas*, 33, 129-30.

Fumagalli, I. (1833). «Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I.R. Palazzo di Brera». *Biblioteca Italiana*, 71, 244-87.

Fumagalli, I. (1834). «Esposizione di belle arti in Milano». *Biblioteca Italiana*, 75, 311-39.

Leone, F. (2018). «Sopravvivenze classiche. La resistenza contro il Romanticismo». Mazzocca, F. (a cura di), *Romanticismo = Catalogo della mostra* (Milano, 26 ottobre 2018-17 marzo 2019). Milano: Silvana Editoriale, 41-54.

Madame de Staël (1816). «Sulla maniera e la utilità delle traduzioni». *Biblioteca Italiana*, 1, 9-18.

Mazzocca, F. (1989). «Palagi a Milano: gli anni del compromesso romantico». Poppi, C. (a cura di), *L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio = Catalogo della mostra* (Bologna, novembre 1988-marzo 1989). Bologna: Grafis Edizioni, 27-45.

«Monumenti Parini e Beccaria» (1833). *Biblioteca Italiana*, 69, 397-8.

«Monumenti a Parini e a Beccaria» (1835). *Biblioteca Italiana*, 79, 113.

«Monumenti da erigersi a Cesare Beccaria ed a Giuseppe Parini» (1830). *Biblioteca Italiana*, 59, 415-16.

Mosconi, G. (1834). *Pubblica esposizione di Belle Arti in Milano*. Milano: Stella.

Mostra dei Maestri di Brera 1776-1859 = Catalogo della mostra (Milano, febbraio-aprile 1975). Milano: Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.

Musiari, A. (1995). «La lunga stagione classica. Giuseppe Franchi, Camillo Pacetti, Pompeo Marchesi». *Due secoli di scultura*. Milano: Fabbri, 2-31. La città di Brera.

Musiari, A. (2003). «'Al mondo non è sol Roma e Canova'. Linguaggi e ricezione dell'opera di Pompeo Marchesi fra monumenti privati e committenza religiosa». Musiari, A.; Ortelli, G. (a cura di), *Pompeo Marchesi: ricerche sulla personalità e sull'opera*. Gavirate: Nicolini, 17-205.

Pecchio, G. (1819). «Al sig. Buonpensiero». *Il Conciliatore*, 50, 198-9.

Sacchi, D. (1833a). «Le belle arti in Milano nell'anno 1833». *Il Nuovo Ricoglitore*, 105, 585-621.

Sacchi, D. (1833b). «Esposizioni di Belle Arti». *Giornale di belle arti e tecnologia*, 1, 355-72.

Sacchi, D. (1834). «Incendio allo Studio del Cav. Pompeo Marchesi». *L'Eco*, 65, 260.

Sassi, A. (2001). *Pompeo Marchesi: scultore*. Gavirate: Nicolini.

Stendhal (1839). *La Chartreuse de Parme*. Paris: Calmann-Lévy.

Utile Giornale, ossia, Guida di Milano per l'anno 1830 (1830). Milano: Bernardoni.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 12 – Dicembre 2023

«A traveller's tales»: prassi disegnativa e teorie estetiche di Solomon Caesar Malan

Elena Dodi
Università degli Studi «G. D'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract This article aims to investigate the figure of Solomon Caesar Malan (1812-94) from a sole art-historical perspective. Malan was a linguist and theologian of the first rank and undertook many journeys between Europe and Asia to deepen his knowledge of languages. These journeys were documented by him with a collection of around 1,600 sketches and watercolours, assembled in ten albums. The observation of Malan's travel drawings and the combined reading of his *Aphorisms on Drawing*, published in 1856, reveal a personality who was deeply immersed in the critical debate of his time, with a modern and personal conception of art, expressed first on a practical level and then on a theoretical level, but continuously inspired by a profound spirituality.

Keywords Solomon Caesar Malan. Aphorisms on Drawing. Landscape. Ruskin. Harding.

1 Introduzione

Solomon Caesar Malan, nato César Jean Salomon, fu un uomo singolare, dotato di un ingegno poliedrico e di un particolare talento per l'apprendimento delle lingue, che gli valse la fama di «most accomplished Oriental linguist in England» (Macdonell 1895, 453). Viaggiatore per destino e per vocazione, Malan intraprese una serie di spedizioni finalizzate ad approfondire la sua conoscenza delle lingue, documentando con circa 1.600 opere tra disegni e acquerelli le sue peregrinazioni tra India, Egitto, Palestina, Turchia, Italia, Armenia, Spagna e Grecia. I suoi disegni sono oggi conservati in otto album divisi tra il Getty Institute, la British Library e l'Università di Stellenbosch, Cape Town; mentre mancano all'appello i due album con i disegni del viaggio in Terra Santa.

Nonostante la notorietà in vita, *in primis* come teologo e linguista, gli studiosi hanno recuperato l'interesse nei confronti di Malan solamente in tempi recenti, indagando l'attività di traduttore ed esegeta (Pfister 2022), mentre i suoi acquerelli e disegni di viaggio sono stati studiati occasionalmente, ma quasi solamente in relazione alla documentazione di scavi archeologici (Gadd 1938; Clayden 2015; 2020; Kneller 2018), più raramente sotto un profilo prettamente storico-artistico (Traub 1968; Bonfitto 2015). Manca, allo stato attuale, un esame organico dell'attività pittorica del religioso svizzero, all'interno del quale sarebbe auspicabile il ritrovamento dei due album ancora mancanti. Resta inoltre totalmente inesplorata la sua produzione teorica.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-04-19
Published 2023-12-04

Citation Dodi, E. (2023). "'A traveller's tales': prassi disegnativa e teorie estetiche di Solomon Caesar Malan". *MDCCC 1800*, 12, 53-72.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/004

2 Solomon Caesar Malan (1812-94)

La vita di Malan è stata raccontata dal figlio, Arthur Noel Malan, che nel 1897 pubblicò una biografia del padre corredata dalle lettere più rilevanti della sua corrispondenza, e da Arthur Anthony Macdonell, che nel 1895, a seguito della morte dello studioso, si occupò della nota biografica redatta per il giornale della Royal Asiatic Society. Primogenito di dodici figli, Malan nacque a Ginevra il 23 aprile 1812, da Salome Schönberger e César Henri Malan. Educato fin da bambino all'uso della lingua dell'*Institutio Christianae Religionis* di Calvino, Malan considerava il latino la sua lingua madre. A diciotto anni padroneggiava il francese, il tedesco, lo spagnolo e l'italiano, cui aggiungeva una discreta conoscenza di ebraico, sanscrito e arabo. Il suo futuro, immaginato dal padre esclusivamente nell'ambito ecclesiastico, fu deciso dall'incontro con Mary Marsh Mortlock: i ragazzi si innamorarono e il padre di Mary, per acconsentire al matrimonio, richiese che Malan si laureasse presso l'Università di Oxford, finanziando l'iscrizione a sue spese. Dal canto suo, il ragazzo si dimostrò degno di fiducia, impegnandosi nello studio al punto di perdere la vista all'occhio sinistro. A questo periodo risale la decisione di cambiare nome, eliminando il francese 'Jean' e invertendo i nomi 'César Salomon' negli anglicizzati 'Solomon Caesar'. Il desiderio di integrarsi e non essere più percepito come straniero rimarrà costante nella vita di Malan, che all'età di quarantaquattro anni scriveva ancora:

> The truth is that the deeply-rooted prejudice which in England exists against a 'foreigner' who settles in the country and becomes part and parcel of its people follows him everywhere and to the end. (Malan 1897, 202)

3 La produzione artistica

3.1 Istruzione

Solomon Caesar ricevette dal padre, César Malan, un'educazione domestica che, oltre a fornirgli un'approfondita conoscenza delle lingue, spaziava sui più diversi ambiti, con rudimenti di botanica, falegnameria, legatoria e stampa. Nell'educazione del figlio di un ministro protestante non poteva infine mancare la musica e un'introduzione all'arte, per la quale César contattò, in aggiunta ai propri insegnamenti, Alexandre Calame, paesaggista svizzero, nativo di Corsier-sur-Vevey.

Calame, calvinista ardente e ortodosso, era due anni più anziano di Solomon Caesar: nato il 28 maggio 1810, si era trasferito a Ginevra con la famiglia nel 1824, per iniziare nel 1829 il suo apprendistato presso l'atelier di François Diday. Possiamo desumerne che le lezioni di Malan con il giovane pittore non iniziarono prima dei dodici anni, e che si svolsero probabilmente a partire dai quindici o sedici anni, come d'altronde sembra suggerire lui stesso negli *Aphorisms*, quando sostiene che il disegno non debba essere insegnato prima di questa età (1856, 13). Se un ragazzo è dotato di particolare attitudine, aggiunge Malan, a partire dai dodici anni può iniziare a disegnare grandi teste con i gessetti: con ogni probabilità – se è vero che ognuno reputa la propria educazione come la più efficace – fu questo il suo metodo di apprendimento. Ad ogni modo, all'epoca in cui César Malan scelse Calame come tutore del figlio (presumibilmente intorno al 1827), egli era ancora lontano dal successo, che sarebbe arrivato nel 1839, con il suo *Temporale alla Handeck*, premiato al Salon del Louvre. Questo denota una certa lungimiranza in César, che colse negli esordi del pittore quel sentimento della Natura che gli avrebbe garantito fama europea (Anker 2004).

3.2 Disegnare per ricordare. Gli esordi e gli album di viaggio

Tralasciando gli esercizi per le lezioni, il primo acquerello menzionato nella biografia di Malan è quello realizzato durante un'escursione al ghiacciaio di Montanvert, in compagnia di Mary Mortlock e del padre di lei, nell'estate del 1830. Pochi mesi prima, Solomon aveva conosciuto Mary, innamorandosene al primo sguardo. L'acquerello, che raffigurava il ghiacciaio, recava dei versi in francese che recitavano:

> O temps! pour un moment suspends ton vol rapide!
> Et vous, mes jours heureux! suspendez votre cours!
> Voulez-vous dérober à ma mémoire avide
> La trace de mes ans qui s'en vont pour toujours. (Malan 1897, 26)

I primi due versi, con alcune variazioni, citano *Le lac* di Alphonse de Lamartine, un caposaldo della poesia romantica, in cui il poeta evoca le ore passate presso il lago del Bourget in compagnia della sua musa, Julie Charles, morta prematuramente nel 1817:

> Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices!
> Suspendez votre cours:
> Laissez-nous savourer les rapides délices
> Des plus beaux de nos jours! (de Lamartine 1828, 59)

La seconda parte della strofa è costituita invece da due versi del tutto originali, in cui Malan, appena diciottenne, insiste sull'angoscia di perdere dei ricordi cari, tracce del tempo che scorre impietoso. È una dichiarazione di intenti, un'esplicitazione dello stretto legame che la pratica del disegno ebbe, per Malan, con il desiderio di catturare gli istanti più significativi della propria vita, sin dalla giovane età. Non è un caso che la produzione di schizzi e acquerelli aumentasse esponenzialmente in corrispondenza delle sue peregrinazioni, né che egli fosse gelosissimo dei suoi album (Malan 1897, 205).

Nel 1838 Malan era partito per l'India assieme a Mary e ai due figli, a seguito della sua designazione per la Cattedra di Lettere Classiche al Bishop's College di Calcutta: un'occasione perfetta per coltivare i suoi interessi per le lingue orientali. Il clima insalubre, tuttavia, costrinse i coniugi a ripartire presto, viaggiando insieme fino a Cape Town, per poi dividersi: Mary avrebbe fatto ritorno in Inghilterra con i figli, Solomon sarebbe rimasto per qualche mese in Sudafrica, per poi tornare a Calcutta. Il ritorno di Malan in India, nel settembre 1839, si trasformò dopo poco tempo in un addio definitivo: per tutelare la sua salute, che continuava a peggiorare, lo studioso dovette abbandonare il Bishop's College e ripartire per l'Inghilterra. Durante il viaggio di ritorno, Malan attraversò le coste e i deserti dell'Arabia, passando poi per Alessandria e Malta, documentando le sue peregrinazioni con schizzi e acquerelli, realizzati intorno al 1840. Due anni dopo, Malan sarebbe ripartito, alla volta della Galilea. I ricordi di questo viaggio, svolto tra l'aprile e il giugno del 1842, erano raccolti nei due album di disegni, entrambi intitolati *Holy Land*, di cui si sono perse le tracce. Al ritorno in Inghilterra, gli venne affidata la parrocchia di Alversone, dove incontrò e sposò la sua seconda moglie, Caroline Selina Mount (1843). Trasferitosi a Broadwindsor (1845), vi rimase in qualità di ministro per quarant'anni, durante i quali si dedicò alle sue pubblicazioni, diradando la produzione pittorica, ormai relegata alle lezioni per i suoi alunni e ad alcuni acquerelli realizzati per esposizioni, cui partecipava, a suo dire, con estrema riluttanza.

3.3 Disegnare per gli altri: le lezioni, gli amici e le esposizioni

Negli anni a Broadwinsor, pur riducendo notevolmente l'attività pittorica, Malan si dedicò efficacemente all'insegnamento, realizzando acquerelli per i suoi amici e alunni, tra cui spiccano Albert Hodder, successivamente preside della Worcester School of Arts, e Mrs. Austen, moglie di Benjamin Austen e zia di Sir Austin Henry Layard, che Malan aveva conosciuto nel 1850 sulle sponde del Tigri. L'archeologo, autore di *Nineveh and Its Remains* (1848), gli chiese di utilizzare i suoi schizzi per illustrare il suo secondo libro, *Nineveh and Babylon* (1867). La zia di Layard, Mrs Austen, non era solo una pittrice dilettante, ma anche una collezionista: dalla corrispondenza con Malan sappiamo che in più di un'occasione lo studioso le inviò disegni e acquerelli, riprendendo dai quaderni di viaggio i vecchi schizzi realizzati *on the spot*, chiedendole pareri e consigli anche per gli *Aphorisms* (Malan 1897, 197-204).

Tendenzialmente riluttante sia a considerarsi un'artista, sia al pensiero di esporre il proprio lavoro, in alcune occasioni Malan partecipò a esposizioni. La prima di cui si ha notizia era finalizzata a raccogliere fondi per il Patriotic Fund e si tenne nel 1855 a Burlington House: Malan inviò alcuni disegni acquerellati, tra cui *The Temple of Karnac*. La vendita delle sue opere totalizzò più di 200 sterline: tra gli acquirenti figuravano il Maharajah Dhuleep Singh e l'editore John Murray, che avrebbe poi acquisito i diritti di riproduzione di alcuni disegni di Malan, per un'edizione del *Nuovo Testamento* pubblicata nel 1869 (Malan 1897, 205).

In un'altra occasione, fu Mrs. Austen a esporre alcune opere di Malan: un articolo pubblicato su *The Athenaeum* il 16 febbraio 1856 riporta la notizia di un'esposizione della Graphic Society, con la seguente considerazione sulle opere di Malan, *Still Life from Syria* e *View of the Temple at Luxor*: «Wonderful indeed when regarded as the work of an amateur» (*The Athenaeum* 1886, 1477, 209). Infine, opere di Malan furono esposte al Crystal Palace nel 1856 e nel 1857. In particolare, le opere esposte nel 1856 furono pensate da Malan come illustrative dei principi enunciati nei suoi *Aphorisms on Drawing*, pubblicati nello stesso anno (1897, 203).

e-ISSN 2280-8841

4 Gli *Aphorisms*

4.1 Genesi, struttura e influenze

Nel 1856, alla luce delle esperienze maturate nel corso degli anni, pur considerandosi un dilettante, Malan decise di pubblicare i suoi *Aphorisms on Drawing*, che forse non casualmente riecheggiavano gli *Aphorisms on Art* di un altro svizzero naturalizzato inglese, Henri Fuseli, scritti tra il 1778 e il 1818 e pubblicati postumi assieme alla sua biografia (Knowles 1831, 3: 63-150). Non è possibile sapere se la pubblicazione di Knowles facesse parte della libreria di Malan, della quale non esiste, ad oggi, un inventario completo (per un tentativo di ricostruzione: Pfister 2022, 254-88). L'opera è invece segnalata all'interno del catalogo della Bodleian Library di Oxford (1843, 2: 476). Malan, che si immatricolò a St. Edmund Hall il 6 luglio 1833 (Malan 1897, 32), potrebbe avere avuto occasione di leggerla in quella sede; è bene ricordare, inoltre, che gli *Aphorisms* di Fuseli erano noti anche prima della pubblicazione di Knowles (*The Athenaeum* 1830, 119, 68; *The London Literary Gazette* 1826, 469, 21).

L'opera di Malan è dedicata a James Duffield Harding, paesaggista e autore di numerosi manuali, ringraziato per i preziosi consigli forniti durante la stesura del testo. Harding viene menzionato anche da Artur Noel Malan, che nella biografia del padre pubblica una sua lettera a Malan sul tema della combinazione dei colori, e racconta che il pittore regalò allo studioso tutte le sue pubblicazioni (1897, 207-10).

In contrapposizione con gli insegnamenti dei manuali classici, che stilavano una serie di norme a cui attenersi, Malan proponeva dei 'suggerimenti' tratti dall'osservazione e dall'esperienza diretta, facili da memorizzare e dedicati non ai pittori di professione, quanto piuttosto a chi, in possesso dei rudimenti di chiaroscuro, colorito e prospettiva, desiderasse coltivare il proprio talento con le sue sole forze, imparando dall'unica maestra infallibile, la Natura.

Nel testo si riconoscono due sezioni; la prima, che comprende l'introduzione e gli aforismi da 1 a 15, costituisce l'impianto teorico su cui si basano gli insegnamenti successivi, che affrontano invece temi inerenti alla prassi. A partire dal sedicesimo aforisma, Malan fornisce indicazioni pratiche per la resa di luci (aforismi 23-32), ombre (33-41) e dettagli (42-4), riservando apposite sezioni alla rappresentazione degli alberi (45-50), degli edifici (51-7) e delle figure (58-60). Dei paragrafi a parte, in cui viene meno la forma dell'aforisma, sono infine dedicati alla rappresentazione dei fiori, del cielo, delle montagne (solo in questo paragrafo è inserito l'aforisma 61: «Every mountain has distinct features») e dell'acqua.

La scansione quantitativa non deve ingannare: i primi quindici aforismi, infatti, sono accompagnati da spiegazioni che affrontano le questioni teoriche con uno stile discorsivo e ricco di esempi e occupano, a ben guardare, più della metà delle pagine della pubblicazione. Inoltre, anche nella sezione dedicata alle indicazioni pratiche, Malan torna più volte a ripetere le idee da cui esse scaturiscono, a dimostrazione dell'importanza rivestita dalla dimensione intellettuale nella sua concezione artistica.

L'ultimo aforisma, il numero 62, rappresenta un invito alla devozione, motore dell'arte: «To praise Him, in our work, who has given us eyes to see, and a soul to feel, the beauties of His own perfect works» (1856, 58).

Sin dall'analisi della struttura degli *Aphorisms*, appaiono evidenti alcune analogie con il primo volume di *Modern Painters* di John Ruskin, pubblicato anonimo nel 1843. Anche Ruskin, infatti, aveva dedicato la prima parte della sua opera ai *General Principles* e la seconda, emblematicamente intitolata *Of Truth*, all'analisi dei concetti di tono, colore, chiaroscuro, spazio e, successivamente, alla rappresentazione del cielo, della terra, dell'acqua e della vegetazione.

Ruskin, che aveva avuto Harding come maestro e compagno di schizzi, si era trasferito ad Oxford nel 1837, dopo essersi immatricolato nel 1836: è possibile, dunque, che Malan abbia fatto la sua conoscenza mentre stava concludendo il suo ultimo anno di studi; tuttavia, di questo incontro non c'è alcuna testimonianza. Diversamente da Harding, infatti, Ruskin non viene mai menzionato da Malan, né c'è traccia del suo nome nella biografia compilata da Arthur Noel, o nella corrispondenza di Malan. Vista la reciproca influenza tra Harding e Ruskin (Landow 1970, 28: 369-80), è forse più probabile che le idee di quest'ultimo siano pervenute a Malan attraverso gli insegnamenti del vecchio maestro e amico.

Approfondendo la lettura degli *Aphorisms*, non si può fare a meno di notare che alcune idee espresse da Malan riecheggiano le affermazioni di Ruskin. Questo accade sia per quanto riguarda le indicazioni pratiche, su tutte l'osservazione che sia impossibile vedere distintamente oggetti a diversa distanza nello stesso momento (Malan 1856, 28-9; Ruskin 1843, 157), sia per quanto riguarda lo scopo dell'arte e la soggettività dell'atto creativo, sottolineata dal termine *impression*:

> Your object is to convey to yourself and to others a lasting impression of your love of Nature, and of your feeling of its beauties. (Malan 1856, 16)

> There is a moral as well as material truth, – a truth of impression as well as of form, – of thought as well as of matter; and the truth of impression and thought is a thousand times the more important of the two.
> (Ruskin 1843, 25)

4.2 Impostazione teorica degli *Aphorisms* (aforismi 1-14)

La parola *impression* – eredità per certi versi anche della familiarità di Malan con l'arte tipografica – viene utilizzata da Malan sin dall'introduzione all'opera, nella definizione di disegno, come: «the expression on paper, whether in pencil or in colours, of the impression which Nature makes upon the mind of the artist» (1856, 2).

La scelta di fornire una definizione ontologica risulta particolarmente originale se confrontata alle definizioni operative preponderanti nelle enciclopedie (*The Encyclopaedia Britannica* 1842; Nicholson, 1850) e nei manuali contemporanei (Bowles, 1825; Peale, 1855). La definizione viene approfondita nei primi tre aforismi, in cui il disegno viene descritto come un'arte a imitazione della 'Natura', termine con cui si intende sia l'opera di Dio (in questo caso, se imita il Creato, si parla di *positive* o *real drawing*) che quella degli uomini (il disegno che imita le creazioni umane è detto *relative drawing*). Con il quarto aforisma, «In nature everything has a meaning», Malan dichiara la propria concezione estetica: l'inarrivabile bellezza della Natura, modello dell'arte, è il frutto dell'armonia tra la forma delle cose e il loro scopo. A questo proposito, è opportuno ricordare la definizione di *Beauty* fornita da Fuseli nella prima delle sue *Lectures*:

> The beauty we acknowledge is that harmonious whole of the human frame, that unison of parts to one end, which enchants us; the result of the standard set by the great masters of our art, the ancients, and confirmed by the submissive verdict of modern imitation. (1831, 21-2)

Anche Malan, nel suo testo, si rifà all'arte degli antichi, fornendo l'esempio della ceramica greca ed etrusca, in cui la funzione dell'oggetto si evince dalla sua forma, criticando invece le creazioni contemporanee, come quelle esposte alla *Great Exhibition* del 1851. Questo particolare brano degli *Aphorisms* sarebbe stato ripubblicato su *The Crayon* del mese di ottobre (1856, 302).

La concezione spirituale e intellettuale dell'arte emerge ulteriormente dagli aforismi 5-7, in cui Malan elenca le tre caratteristiche fondamentali per un disegnatore:

> A CORRECT EYE, to convey the impression of Nature,
> A CULTIVATED MIND, to form that impression; and
> A CLEVER HAND, to transmit that impression to others. (1856, 8)

Entrando nel dettaglio, Malan spiega che con *correct eye* non si intende solo il pieno funzionamento dell'organo della vista, ma anche la capacità di valutare distanza, prospettiva e forma, quindi il possesso di una facoltà intellettuale. Allo stesso modo, *a cultivated mind*, indispensabile per sentire l'intrinseca artisticità della Natura, implica la combinazione di facoltà intellettuali e morali: è necessario possedere una sensibilità innata, da continuare a coltivare nel tempo. Infine, con *clever hand*, Malan allude a un'attitudine per cui la mano obbedisce istintivamente all'impulso della mente. Possedere questo talento assieme alle facoltà intellettuali e morali elencate dispensa il disegnatore dall'avere una vista perfetta: artisti come Alexandre Calame, maestro di Malan, e Sir Francis Legatt Chantrey dimostrano come si possa sopperire persino alla perdita di un occhio. Ovviamente, Malan parla anche per esperienza diretta, avendo perso la vista all'occhio sinistro durante gli studi ad Oxford. La mente, infatti, assieme allo spirito, è il requisito indispensabile: «your drawing ought to be the child of your mind and your soul» (1856, 19). Senza la mente, occhio e mano creeranno solo «a cold, lifeless, and uninteresting, because unreal, effort of labour, and no drawing» (19).

È proprio in ragione della presenza di mente e spirito, infusi nel tocco dell'artista, che Malan stabilisce la superiorità del disegno rispetto alla fotografia, aggiungendo che l'unico caso in cui si può ammettere, forse, la superiorità del mezzo fotografico, è la riproduzione dei dettagli in architettura (11). Per lo stesso motivo, Malan non era convinto dell'uso delle riproduzioni dei suoi schizzi nelle pubblicazioni, come testimonia una lettera in cui parla di un progetto di ristampa di un suo scritto:

> If I do eventually reprint it, it would be with illustrations, drawn by myself on wood. I also enclose a specimen (in the book) of what they would be. Mr. Whymper calls it 'fac-simile engraving', but it is a good deal like 'forgery' in my humble opinion. It pleases me, however, better than if my sketches were copied even by a more talented draughtsman than myself. (1857, 200)

e-ISSN 2280-8841

Un simile discorso viene portato avanti in occasione del confronto tra il disegno tecnico-architettonico e il disegno a mano libera. Malan, sconsigliando l'uso di 'scorciatoie' come la camera oscura, esorta i lettori ad «allenare l'occhio» (aforisma 13), cioè a 'sentire' le regole della prospettiva, in modo da non esserne schiavi nel momento della rappresentazione: non basta usare semplicemente la riga e il compasso, come farebbe un architetto: in questo modo si otterrebbe «the lifeless result of rule»; piuttosto, impostate le linee fondamentali, bisogna lasciare «many details to take care of themselves». Il gioco di luci e ombre, che conferisce vita al disegno, andrà a compensare i dettagli non finiti, e la gratificazione derivataci da questo disegno sarà maggiore di qualsiasi stupore per una veduta faticosamente accurata (1856, 26).

In altre parole, ciò che infonde vita e verità in un disegno è il sentimento della Natura, che segna la differenza tra un mero copista e un artista:

> One is a slave, the other rules; one never rises above mediocrity, the other never sinks so low; one only copies, the other both copies and creates at the same time. One drawing, in short, is not real, it is only conventional, and purely artistic; the other breathes the life of the original, whatever that be. That one follows rigidly the rules of art; this, on the other hand, is more independent; it asserts a certain mastery even over art itself, which it follows only in so far as art helps to represent Nature with feeling and with truth. The slave of art aims at drawing objects as he fancies they are; the born – draughtsman is satisfied with doing all he can do, that is, in giving the embodied soul and spirit of what he *sees*, and no more.

Secondo il quattordicesimo aforisma, infatti, ciò che ammiriamo in un disegno è «The Artist's Mind rather than his Art» (1856, 27).

4.3 Indicazioni pratiche e insegnamenti tratti dall'esperienza (aforismi 15-62)

A partire dal quindicesimo aforisma, Malan fornisce dettagliate indicazioni pratiche per la rappresentazione della Natura, tratte dalla sua esperienza personale. L'analisi di alcuni suoi acquerelli, in gran parte realizzati prima della pubblicazione del primo volume di *Modern Painters* e dei contatti attestati con Harding, permette di stabilire un confronto puntuale con gli *Aphorisms.* Sin dai tempi del viaggio in Sudafrica, infatti, la profonda religiosità di Malan si era tradotta in un'osservazione del Creato attenta in particolare alle variazioni della luce e al trattamento delle ombre e dei contrasti tra queste (aforisma 15: «Harmony in contrast»). In *The Table Mountain from Salt River* **[fig. 1]**, le ombre in lontananza si tingono di blu, conferendo alle montagne tonalità aeree che Malan avrebbe poi raccomandato di stendere sempre più chiare e leggere, salendo verso il cielo, «until it seems to borrow from heaven itself the airy tints of its shadows» (1856, 56). Il suo spirito di adorazione della Natura, eredità del credo calvinista, assumeva sfumature quasi animistiche, implicando una rappresentazione che rifuggiva da qualsiasi scorciatoia o generalizzazione: «Drawing a mountain is like taking the likeness of a friend; any other face would not serve as a substitute» (1856, 56). Al contrario, Ruskin avrebbe invece parlato, più prosaicamente, del «similar character of the central peaks in all parts of the world» (1843, 265).

Anche negli acquerelli risalenti ai viaggi in Egitto **[figg. 2-6]** si osserva l'applicazione dei principi poi enunciati negli *Aphorisms*: l'uso di un tratto più leggero nelle zone illuminate e più marcato in quelle in ombra (aforisma 20: «[the outline should be] Alive and spirited»), la sintesi espressiva delle pennellate, i delicati passaggi chiaroscurali, l'attenzione alla direzione della luce (aforismi 35-7), l'uso consapevole di dettagli solo accennati, come nel caso delle figure umane o dei geroglifici **[figg. 3, 4, 6]**. La sprezzatura con cui è resa una delle vedute di Carnac **[fig. 5]** manifesta a livello figurativo la convinzione successivamente espressa da Malan, a proposito della superiorità degli schizzi *on the spot* rispetto ai dipinti ultimati a casa, considerati «little better than – Nature in a shroud» (1856, 40). L'immagine si presenta quasi come un correlativo oggettivo dell'aforisma 44, che riassume i tre assiomi: «Lights true, Shadows broad, and Details few» (1856, 40). Anche in questo caso, Ruskin avrebbe mostrato un atteggiamento diverso, criticando aspramente la «too great fondness for unfinished works» (1843, 415).

Gli schizzi del viaggio in Italia **[figg. 7-8]**, seppur posteriori rispetto alla prima pubblicazione di *Modern Painters*, offrono un compendio degli aforismi che Malan avrebbe dedicato alla rappresentazione degli edifici, all'impatto della luce su di essi, e in particolare alle raccomandazioni sull'adozione di un tratto vitale, sintetico e veloce, distante dal rigore del disegno tecnico (aforismi 51-7). A questo proposito, non si può evitare di menzionare la curiosità archeologica dello studioso, che documenta scavi e reperti antichi **[figg. 9-12]**, con un particolare interesse, ovviamente, per le iscrizioni. D'altra parte, la raffigurazione dei monumenti **[figg. 13-16]** rientrava secondo Malan nel *relative drawing* che, in quanto imitazione dell'opera umana, piuttosto che di quella divina, implica una minore distanza nei confronti del modello, e quindi un minor grado di insoddisfazione (1856, 5).

5 Conclusione: originalità di Malan

Alla luce dell'esame congiunto dei disegni e degli *Aphorisms*, sarebbe piuttosto riduttivo ritenere il volume di Malan come una sorta di pedissequa imitazione dei testi di Harding, o di semplificazione di quelli di Ruskin. È innegabile che esistono analogie nell'impostazione teorica e in alcuni principi pratici, ma è altrettanto vero che Malan dimostra una conoscenza empirica della materia sin da tempi non sospetti. Inoltre, in diversi frangenti Malan espone visioni diametralmente opposte a quelle di Ruskin, come nel caso del giudizio riservato ai Preraffaelliti. Secondo Malan, i «Mediæval (or even of Pre-Raphaelite) artists» non meritano di essere accostati all'idea di devozione, in quanto essi seguono le mode, o le 'scuole', invece che lasciarsi ispirare dalla sola Natura, unico modello perfetto (1856, 9).

È opportuno infine ricordare che la prima opera prettamente didattica di Ruskin, *The Elements of Drawing*, sarebbe stata pubblicata solo un anno dopo gli *Aphorisms*, nel 1857. Per la sua opera, Ruskin avrebbe scelto la forma epistolare, più discorsiva dell'aforisma, ma comunque più accessibile del trattato. Le sue lettere erano esplicitamente destinate a chi desiderasse imparare da autodidatta, cioè senza l'aiuto di un maestro, i rudimenti dell'arte: esattamente lo stesso pubblico per cui Malan aveva scritto gli *Aphorisms*. Persino l'età definita per i discenti era la stessa: adulti o comunque studenti che avessero almeno dodici anni (Ruskin 1857, V-VII).

Un ultimo elemento di valutazione è fornito dall'analisi della ricezione degli *Aphorisms* attraverso le recensioni apparse su alcuni giornali. A dispetto del silenzio storiografico in cui gli *Aphorisms* caddero dopo la morte dell'autore, essi vennero accolti con il favore generale della critica. Il 16 agosto 1856, lo *Spectator* commentava:

> Although not devoid of special direction, these aphorisms are more calculated to form the mind and principles of the student than to teach the mere learner. The plan of the book is to lay down a law tersely, – as "Guard against mannerism and fashion" the reasons for which law are afterwards explained and illustrated. There is a good deal of critical truth and sound reflection in the commentary, although it is often more of a canonical than a practical kind.

Ancora più significativa la recensione su *The Art Journal* (1 novembre 1856):

> Precepts expressed in concise and intelligible language, as we find them in this little book, are more apt to fasten themselves on the memory than when extended to considerable, and often unnecessary, length; mere verbosity is not unfrequently mistaken for minute explanation – there is such a thing as "darkening counsel by words". Mr. Malan's "Aphorisms" are not new, but they are quite to the point: he is an amateur only, and professes nothing more; he has, however, studied well the principles of Art, and lays down some rules which may be of service to others. There is a novelty, moreover, in this method of giving instruction that is not without its value.

Infine, la valutazione più estesa e positiva dell'opera di Malan apparve su *The Athenaeum* il 20 settembre 1856 (1508, 1169-70), in cui gli *Aphorisms* venivano accolti come «the manual that was wanted». L'articolo menziona l'esposizione cui Malan, «a profound thinker», aveva partecipato nello stesso anno, riportando vari estratti, tra cui il discorso sull'armonia tra scopo e forma e la critica alle opere della *Great Exhibition*, i pensieri sull'imitazione e sull'insegnamento del disegno e soprattutto alcune sue considerazioni su varie opere d'arte, a dimostrare «his independence of the old masters». Le opinioni di Malan, secondo il recensore, sono legittimate dall'esperienza: «As a practical artist, the writer freely acknowledges the existence of *impedimenta*».

La conclusione dell'articolo merita di essere riportata interamente:

> His love of nature amounts to genuine enthusiasm; and the earnest appeal in the subsequent passage, for aphorism it is not, accords thoroughly with the writer's own practice, and goes far to account for his complete mastery over material.
>
> "Look, and reason on what you see; study the endless grace of outline, in the tree that waves in the morning breeze and fans you at noon; follow the mazes of its foliage, and breathe the light air that bears its elegant masses, and plays among them. Mark the stem; how the light and chequered shade of the foliage falls upon it, and gives it life; see also the branches, what vigour in their joints, what life, what expression in their sinuous forma; and the gnarled roots of the tree, with what power they grasp the soil and enter into the very heart of the earth. When you see all that, and feel it, you have only to take pencil and paper, and you must draw. Or else follow that bright glen of light that pours down from the hill, over the meadow grass; and which, after sparkling in the ripple of the stream, falls upon the smoking chimney of the

e-ISSN 2280-8841

woodman's hut, sheltered under the dark foliage of the pinewood beyond. When you see and feel those things, you have only to take colours and paper, and you must paint. Not well, at first, nor yet, perhaps, after several attempts: but every effort you make to imitate that faultless model brings you nearer your object, which is to convey to yourself and to others a lasting impression of your love of Nature and of your feeling of its beauties".

These extracts prove that Mr. Malan thinks before he writes, and that what he writes is worth consideration.

Per sintetizzare, a Malan veniva universalmente riconosciuta l'intuizione di tradurre le teorie artistiche contemporanee in una forma che permetteva un'agilissima memorizzazione ed era pressoché inedita. L'idea di utilizzare l'aforisma gli era stata forse suggerita, oltre che da Fuseli, dalla sua principale occupazione: la traduzione di testi sacri e in particolare del Libro dei Salmi. In questa chiave sembrano pensati molti brani che accompagnano gli aforismi, come quello appena citato, in cui il linguaggio di Malan si fa poetico ed evocativo, con l'effetto di ispirare sentimenti di ammirazione per il Creato e riflessioni spirituali.

Inoltre, dalla profondità delle sue considerazioni e alla luce della sua lunga esperienza, appariva evidente anche ai contemporanei che Malan fosse consapevole e a sua volta partecipe di una circolazione di idee estremamente moderne, come quelle di Ruskin e Harding, rispetto alle quali, tuttavia, dimostrava piena autonomia intellettuale. Anche per quanto riguarda la forma scelta, l'opera di Malan rappresenta una terza via, diversa sia dalle lunghe dissertazioni teoriche di Ruskin, che dall'approccio strettamente pratico e manualistico di Harding (*Lessons on Art*, 1849).

In ultima analisi, l'incredibile capacità di sintesi di Malan e l'anticipo, nella pubblicazione degli *Aphorisms*, rispetto a *The Elements of Drawing* di Ruskin, indicano una consapevolezza che ha origini lontane, in una lunga esperienza diretta e in una formazione culturale solo in ultima istanza rappresentata dal magistero di Harding. In altre parole, le teorie riassunte negli *Aphorisms* da Malan non sono altro che la sublimazione concettuale di abitudini creative messe in pratica sin dalle lezioni con Calame; i suoi disegni di viaggio, realizzati sin dalla fine degli anni Trenta dell'Ottocento, ne sono la chiara dimostrazione. Lo stesso Malan ribadisce spesso, all'interno degli *Aphorisms*, che i suoi suggerimenti sono il frutto di osservazione ed esperienza diretta. È verosimile dunque ritenere che, cresciuto in un ambiente religioso e culturale che aveva favorito lo sviluppo di una particolare sensibilità, Malan avesse maturato la sua estetica durante la realizzazione dei suoi «traveller's tales» (Malan 1897, 200). In un secondo momento, una volta stabilitosi in Inghilterra, aveva trovato il modo (e il pubblico) adatto per esporla, con l'aiuto di Harding o di un'ipotetica lettura di Ruskin. Ma non sarebbe stato in grado di cogliere la novità delle loro idee, né di sintetizzarle così efficacemente, se non le avesse sentite proprie in virtù dell'esperienza maturata.

In definitiva, gli *Aphorisms on Drawing* di Solomon Caesar Malan devono essere considerati come un valido prodotto di un autore profondamente immerso nel dibattito critico a lui contemporaneo, forte di una concezione moderna e personale dell'arte, ispirata da una profonda spiritualità ed espressa prima a livello pratico e successivamente a livello teorico.

e-ISSN 2280-8841

Figura 1 S.C. Malan, *Table Mountain from Salt River*. 1839. Grafite e acquerello. Cape Town, Solomon Caesar Malan Collection, Stellenbosch University Museum

Figura 2
S.C. Malan, *El-Qasr (Luxor)*. 1840 ca.
Grafite e acquerello.
Los Angeles, Getty Research Institute.
`http://hdl.handle.net/10020/2013m25`

Figura 3
S.C. Malan, *At Luxor*. 1840 ca.
Grafite e acquerello.
Los Angeles, Getty Research Institute.
`http://hdl.handle.net/10020/2013m25`

Figura 4 S.C. Malan, *At Carnac*. 1840 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. `http://hdl.handle.net/10020/2013m25`

Figura 5 S.C. Malan, *At Carnac*. 1840 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. `http://hdl.handle.net/10020/2013m25`

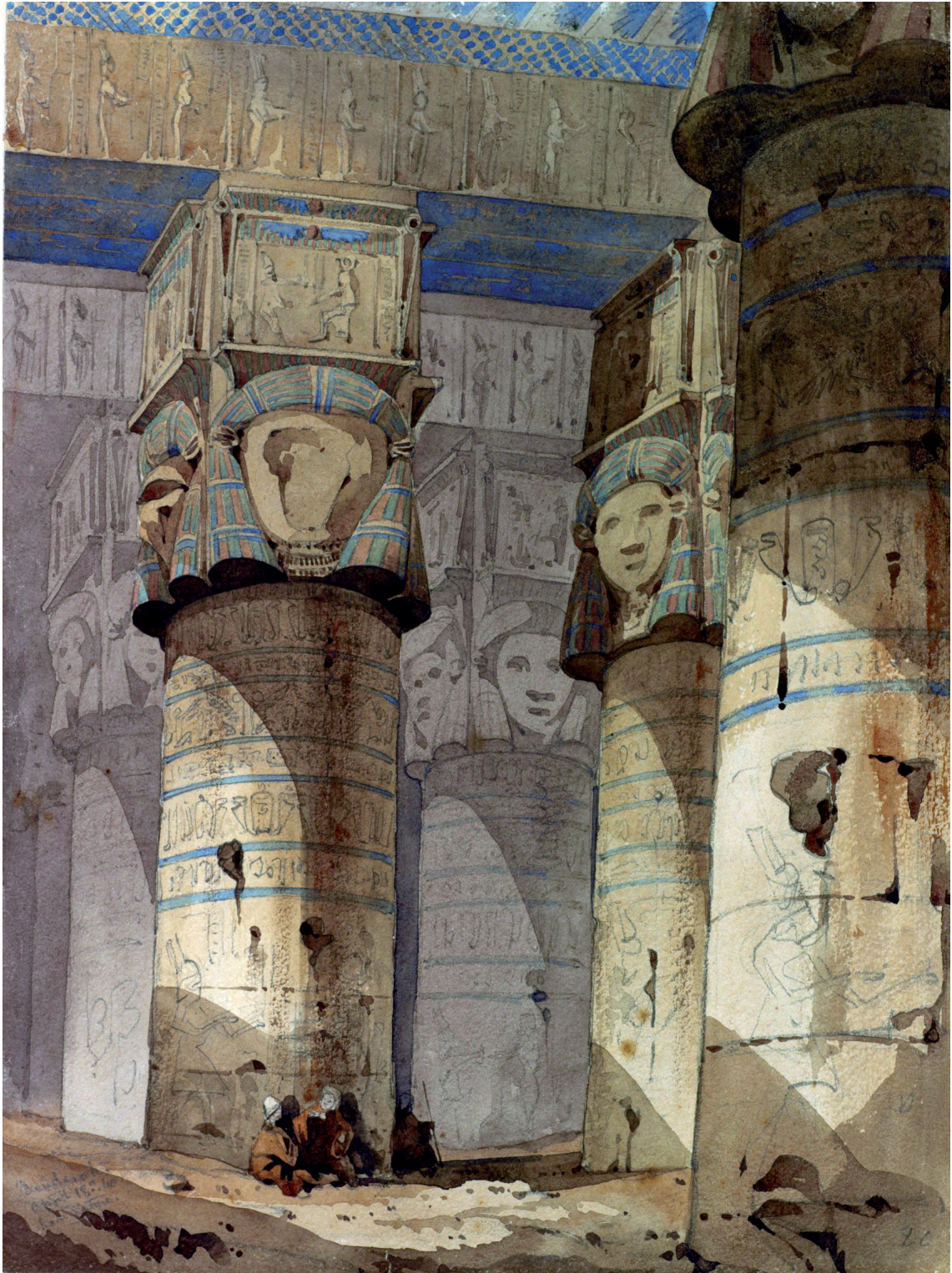



Figura 6 S.C. Malan, *Denderah*. 1840 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. http://hdl.handle.net/10020/2013m25

Figure 7-8 S.C. Malan, *Ancient Gateway at Volterra*, *Cathedral of Sienna*. 1849. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. http://hdl.handle.net/10020/2013m2

Figure 9-10 S.C. Malan, *Etruscan Tomb at Chiusi*. 1849 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. http://hdl.handle.net/10020/2013m25

Figure 11-12 S.C. Malan, *Etruscan Antiquities* da Volterra e Firenze. 1849. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. http://hdl.handle.net/10020/2013m25

Figure 13-14 S.C. Malan, *Arch of Constantine, The Colosseum*. 1849 ca. Vedute di Roma. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. http://hdl.handle.net/10020/2013m25

Basso-rilievo of the "golden candlestick" &c. Arch of Titus, Rome

Figure 15-16 S.C. Malan, *Basso-rilievo of "The golden candlestick". Arch of Titus e The Colosseum, from under the Arch of Titus*. 1849 ca. Grafite e acquerello. Los Angeles, Getty Research Institute. `http://hdl.handle.net/10020/2013m25`

Appendice

I disegni di Malan sono oggi distribuiti tra:

Università di Stellenbosch, Cape Town, che ne ha pubblicato un catalogo nel 1971 (Schröder, Trümpelmann 1971). https://digital.lib.sun.ac.za/handle/10019.2/16197.

Getty Research Institute (dove l'autore ha avuto modo di esaminarli). https://primo.getty.edu/permalink/f/19q6gmb/GETTY_ALMA21151528820001551.

British Library: Add MS 45360 (1850). http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:LSCOP_BL:IAMS032-002018102.

Bibliografia

Anker, V. (2004). s.v. «Calame, Alexandre». *Dizionario Storico della Svizzera*. https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/021996/2004-11-04/, consultato il 21.02.2023.

Bonfitto, P.L. (2015). «'Harmony in Contrast': The Drawings of Solomon Caesar Malan». *Getty Research Journal*, 7, 169-76. https://doi.org/10.1086/680744.

Bowles, C. (1825). *The Artist's Assistant in Drawing, Perspective, Etching in Copper and Steel, Engraving, Metzotinto Scraping, Painting on Glass, in Crayons, in Water-Colours, and on Silks and Satins: Containing the Easiest and Most Comprehensive Rules for the Attainment of Those Truly Useful and Polite Arts: Methodically Digested, and Adapted to the Capacities of Young Beginners: Illustrated with Suitable Examples, Engraved on Copper.* 13th ed. London: R.H. Laurie.

Browne, A.; Cary, H.; Hackman, A. (1843). *Catalogus librorum impressorum bibliothecæ Bodleianæ in Academia oxoniensi*, vol. 2. Oxonii: e Typographeo academico, 476. https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023551859?urlappend=%3Bseq=482%3Bownerid=13510798902345425-518.

Clayden, T. (2015). «Two New Prints of Layard's Excavations at Nimrud: An Artist at Nimrud and Nineveh». *Iraq*, 77, 41-58. https://doi.org/10.1017/irq.2015.6.

Clayden, T. (2020). «'Two Unpublished Drawings of Excavations at Nimrud' Revisited». Finkel, I.L.; Simpson, S.J. (eds), *In Context: The Reade Festschrift*. Oxford: Archaeopress, 258-73. https://doi.org/10.2307/j.ctv1ddckv5.25.

de Lamartine, A. (1828). *Méditations poétiques*. Vienne: Charles Armbruster, 58-61. https://hdl.handle.net/2027/ucm.5321943725?urlappend=%3bq=69%3 Ownerid=17635891-71.

Gadd, C.J. (1938). «A Visiting Artist at Nineveh in 1850». *Iraq*, 5, 118-22. https://doi.org/10.2307/4241628.

Harding, J. (1849). *Lessons on Art*. London: D. Bogue.

Kellner, R. (2018). «An Enquiry into the Reverend Solomon Caesar Malan's Documented Excursion Through Syria, Assyria and Armenia with Special Reference to His Watercolour Sketches of the Excavations at Sennacherib's Southwest Palace at Kuyunjik». *South African Journal of Art History*, 33(1), 128-53. https://hdl.handle.net/10520/EJC-1076a5fedc.

Knowles, J (1831). *The Life and Writings of Henry Fuseli*, vol. 3. London: Colburn & Bentley, 21-2; 63-150. https://play.google.com/books/reader?id=6P41AAAAMAAJ&pg=GBS.PA62&hl=it.

Landow, G.P. (1970). «J.D. Harding and John Ruskin on Nature's Infinite Variety». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28(3), 369-80. https://www.jstor.org/stable/429503.

Lizars, W.H. (1842). s.v. «Drawing. *The Encyclopaedia Britannica: Or, Dictionary of Arts, Sciences, And General Literature*. *The Encyclopaedia Britannica: Or, Dictionary of Arts, Sciences, And General Literature*. 7th ed. Edinburgh: A. and C. Black, 180-5.

Macdonell, A.A. (1895). «Dr. S.C. Malan». *Obituary Notices. Journal of the Royal Asiatic Society*, 27(2), 453-7. https://doi.org/10.1017/S0035869X00144843.

Malan, A.N. (1897). *Solomon Caesar Malan, D.D.: Memorials of His Life and Writings*. London: John Murray.

Malan, S.C. (1856). *Aphorisms on Drawing*. London: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts.

Nicholson, P.; Gunyon, T.; Lomax, E. (1850). s.v. «Drawing». *Encyclopedia of Architecture: A Dictionary of the Science and Practice of Architecture, Building, Etc., From the Earliest Times to the Present*. New York: Martin and Johnson.

Peale, R. (1855). *Graphics, the Art of Accurate Delineation: A System of School Exercise for the Education of the Eye and the Training of the Hand*. Philadelphia: E.C. & J. Biddle.

Pfister, L.F. (ed.) (2022). *Polyglot from the Far Side of the Moon*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003230434.

Ruskin, J. (1843). *Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to All the Ancient Masters, Proved by Examples of the True, the Beautiful, and the Intellectual from the Works of Modern Artists, Especially from Those of J.M.W. Turner.* London: Smith, Elder. https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t5v73870x.

Ruskin, J. (1857). *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*. New York: Wiley & Halsted, V-VII. https://hdl.handle.net/2027/uc1.31175035242489.

Schröder O.; Trümpelmann, G.P.J. (1971). *Solomon Caesar Malan: Aquarelles, Akwarelle*. Cape Town: Human & Rousseau.

The Athenaeum (1830). 119, 6 febbraio, 68. https://hdl.handle.net/2027/osu.32435024899494?urlappend=%3Bseq=73%3Bownerid=13510798903116049-91.

The Athenaeum (1856). 1477, 16 febbraio, 209. https://hdl.handle.net/2027/iau.31858029

e-ISSN 2280-8841

267303?urlappend=%3Bseq=227%3Bownerid=13510798903959198-227.

The Athenaeum (1856). 1508, 20 settembre, 1169. https://hdl.handle.net/2027/iau.31858029267303?urlappend=%3Bseq=1187%3Bownerid=13510798903959198-1203.

The Crayon (1865). 302. https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015004055722?urlappend=%3Bseq=702%3Bownerid=13510798899774432-784.

The London Literary Gazette (1826). 469, 14 gennaio, 21. https://hdl.handle.net/2027/njp.32101076425337?urlappend=%3Bseq=29%3Bownerid=27021597768919581-33.

The Spectator (1856). 1468, 16 agosto, 880. https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015018029739?urlappend=%3Bseq=184%3Bownerid=13510798901014973-210.

The Art Journal (1856). 1 novembre, 356. https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015009237085?urlappend=%3Bseq=420%3Bownerid=13510798900689339-486.

Traub, P. (1968). «Solomon Caesar Malan: Artist, Scholar, Theologian». *The Connoisseur*, 169(680), 92-7.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 12 – Dicembre 2023

«Una pagina intera di storia dell'arte ricucita» Il restauro di Alfonso Rubbiani del ciclo pittorico di Giorgio Vasari nel refettorio di San Michele in Bosco a Bologna

Danilo Lupi
Università degli Studi di Siena, Italia

Abstract This paper investigates for the first time the restoration work carried out on the refectory of the monastery of San Michele in Bosco in Bologna, which was supervised by Alfonso Rubbiani between 1892 and 1895. In spite of the vast literature on the 'restorer', this work has so far been scarcely considered both because of the chronology of the building (mid-Sixteenth century) as well as because it did not entail radical changes. Indeed, the limited size of the room and the numerous documentary traces – carefully tracked by Rubbiani and his patron, the lawyer Giuseppe Bacchelli – were addressing the operation philologically. The discovery of unpublished archival evidence contributed to a more appropriate understanding of the overall work; in particular, it is possible to note how the initial intentions of the architect and the commissioner, which were based on erudite investigations that involved intellectuals and politicians of the time, did not, unfortunately, come to fruition.

Keywords Alfonso Rubbiani. Giuseppe Bacchelli. Giorgio Vasari. San Michele in Bosco. Bologna.

1 Un rapporto ambiguo: Rubbiani e la *Rinascenza*

Il focus principale dell'operato di Alfonso Rubbiani, come la critica ha insistentemente sottolineato a partire dagli anni Ottanta del Novecento,[1] era di riconsegnare a Bologna la sua antica *facies*

Il presente contributo è il frutto di un lavoro di più ampio respiro condotto nell'ambito delle mie ricerche di tesi magistrale. Intendo, pertanto, ringraziare il prof. Giovanni Maria Fara per avermi suggerito di studiare l'importante cantiere vasariano e per avermi sempre supportato nelle mie ricerche. Ringrazio inoltre Myriam Pilutti Namer per aver più volte incoraggiato questa ricerca, ed Emanuele Castoldi per il confronto costante e i consigli preziosi. Un contributo fondamentale è stato dato dal personale dell'Archivio Storico della Provincia di Bologna e in particolare dalla dott.ssa Maria Letizia Bongiovanni alla quale rivolgo un sentito ringraziamento.

1 La bibliografia su Rubbiani artista, restauratore, politico e letterato è, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, fiorita con grande rigoglio. Questi studi indagano gli interventi rubbianeschi con perizia ma con toni alquanto censori, senza tenere conto del contesto storico-culturale in cui essi furono elaborati. Solo in tempi recenti la critica più avveduta, forte di una contestualizzazione più appropriata avviata all'inizio del nuovo millennio da Raimondi 2000, sulla scia di Ferretti 1981, 181-5, ha tentato di ampliare gli orizzonti di studio, con esiti in grado di ridelineare la figura del 'notaio-restauratore' in maniera più attenta e con occhio più comprensivo, anche secondo gli avvertimenti di Zucconi 1997, 233-4. Utile *status quaestionis* è in Ciancabilla 2004, 147-57; Lollini 2011, 43-4. Tuttavia, fondamentali per comprendere il suo *modus operandi* rimangono: Mazzei 1979; Solmi, Dezzi Bardeschi 1981; Bertelli, Mazzei 1986 e più di recente Scolaro 2004, 521-36; Virelli 2013, 31-46; De Angelis 2010, 249-316; De Angelis 2015, 15-30; Gresleri 2015, 45-52.

Edizioni
Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-05-16
Published 2023-12-04

Open access

Citation Lupi, D. (2023). "'Una pagina intera di storia dell'arte ricucita'. Il restauro di Alfonso Rubbiani del ciclo pittorico di Giorgio Vasari nel refettorio di San Michele in Bosco a Bologna". *MDCCC 1800*, 12, 73-88.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/005

medievale, pregna di significato e orgoglio civico e sociale.[2] A guidare la mano del noto 'restauratore' fu sempre il sogno carducciano di rivedere la propria città rivestita di quell'aspetto gotico che doveva rammentare i tempi antichi – dell'età di mezzo, per l'appunto – in cui *Bononia* era un centro politico e culturale di primaria importanza, bacino di raccolta delle menti più illustri d'Europa grazie al suo Studio e di quelle glorie comunali che l'era bentivolesca prima e la dominazione pontificia poi fecero inesorabilmente soccombere. Nel complesso panorama dei primi decenni postunitari, a ben vedere, la questione non poteva che porsi in questi termini, particolarmente nel caso di Bologna: bisognava recuperare «l'italianità dei primordi della società civile moderna, del Medioevo» (Scolaro 2004, 528) per cancellare ed esorcizzare i secoli di tirannia che avevano ottenebrato le antiche glorie cittadine.[3]

Tuttavia, i primi interventi di restauro rubbianeschi che affiancarono l'amato cantiere di San Francesco **[fig. 1]** – il «bel San Francesco», impegno, studio e sogno di un'intera esistenza –,[4] interessarono anche complessi architettonici di epoca rinascimentale che, oltre al monastero di San Michele in Bosco, oggetto di questo studio, compresero anche l'importante Castello di Giovanni II Bentivoglio a Ponte Poledrano,[5] quello di San Martino a Soverzano[6] e l'Oratorio dello Spirito Santo **[fig. 2]** (Rubbiani 1894; Aksamija 2018, 472-4).

La valutazione del Rinascimento, primariamente della sua arte e della sua società, espressa da Rubbiani nei suoi molteplici scritti è per certi versi contraddittoria e, come si vedrà, inconciliabile. In prima istanza il Rinascimento bolognese e la signoria bentivolesca che ne favorì la fioritura e lo sviluppo erano interpretati dal 'restauratore' in strettissima continuità artistica e sociale con il Medioevo: «Bologna ebbe un momento di fortuna estetica, quando sul massiccio medievale [...] venne a fiorire la Rinascenza. Fioriva essa senza quasi distruggere. Si abbelliva la città di nuove bellezze senza quasi toccare le antiche. Fu una vita nuova quella della primitiva Rinascenza [...]. Ma quella fu quasi una festa d'addio» (Rubbiani 1913, 6).[7] La Rinascenza del Rubbiani, come si legge, è un fatto unicamente legato al XV secolo e non comprende l'arrivo del potere papale nel Cinquecento, che condusse «a un lento disfarsi della fisionomia di gioiosa e libera signora di sé stessa che Bologna aveva» (Rubbiani 1913, 6).

Nondimeno, questa continuità aveva già in seno il germe dell'eresia: il Quattrocento, secondo il cattolicissimo architetto, «non osa ancora confessarlo, ma esso nutre già in petto un secreto desio di peccare» e non a caso «l'arte titubava in Italia già nella prima metà del secolo XV» (Rubbiani 1913, 15-16); in altre parole, la festa antichizzante, con il ritorno degli antichi dei e degli ordini classici, stava per condurre l'Occidente tra le braccia del paganesimo (Dezzi Bardeschi 1986, 39-40).

Potrebbe dunque apparire contraddittorio da parte del 'restauratore', immerso nel suo estatico Medioevo fantastico, rivolgere l'attenzione e gli studi anche a edifici risalenti proprio a questo periodo di ambiguità e tentennamenti,[8] precorritore del secolo di scandali, eresie e nefandezze che sarà il Cinquecento e ancor di più l'odiato Seicento. Il Castello di Ponte Poledrano è in tal senso il suo più articolato intervento su un complesso di origine quattrocentesca, ritenuto già una preziosissima testimonianza di quel periodo signorile che il papato e in particolar modo Giulio II atterrò, distruggendone molte delle grandi vestigia monumentali (Rubbiani 1913, 15-17; Rivalta, Zanasi 1986, 103). A spingerlo ad assumere

2 A tal proposito in *Tentativi di neo-guelfismo* (Rubbiani 1925, 1-3) il Medioevo diveniva «depositario di un patrimonio morale cui attingere per ricostruire nel proprio tempo valori etici e nuovi equilibri civili» (Fanti 1981, 118-22). Vedere anche De Angelis 2015, 15-17.

3 Ha giustamente scritto Ezio Raimondi 2000, 21 che «il secolo della storia, come è stato chiamato, muoveva all'esplorazione e al recupero critico del passato non per una mera venerazione antiquaria, ma per sondarne il valore di continuità, alla ricerca del segno quantunque fragile di una tradizione vivente».

4 La maggioranza degli studi sull'opera di Rubbiani ha trovato nel documentatissimo cantiere di San Francesco un terreno assai fertile di ricerca, poiché sintomatico del suo metodo di restauro. In questa sede ci limiteremo a segnalare i principali contributi: Mazzei 1979 32-55; Dezzi Bardeschi 1986, 33-7; Baldini, Virelli 2013.

5 Su questo importante cantiere di restauro resta fondamentale la diretta testimonianza del Rubbiani 1913. Per un approfondimento critico: Rivalta, Zanasi 1981, 100-3; Cremonini 2006, 185-207; Bernardini 2018, 108-15.

6 In questo caso il volume sul restauro (Rubbiani, Ricci 1885) viene licenziato subito dopo la conclusione dei lavori. Per un approfondimento sul cantiere: Rivalta, Zanasi 1981, 97-100; Ceccarelli 2014, 298-304.

7 La «Rinascenza quattrocentesca» è legata, secondo Rubbiani, all'età di mezzo appena trascorsa anche per quanto concerne l'aspetto artigianale e, dunque, sociale. Nel momento in cui parla della nascita delle corporazioni di arti e mestieri, così scrive: «Quando il popolo divenne artista. Quanto di bello offre Italia nei suoi monumenti deriva di là. Quell'onda di bellezza che chiamano Rinascenza e che dall'Italia rallegrò tutta Europa, fu l'opera del nuovo popolo operaio fatto maturo ed artista». Queste convinzioni ebbero certamente un'importante influenza anche nella nascita e nello sviluppo dell'*Aemilia Ars*: Rubbiani 1925, 108-9; Fanti 1891, 118-20.

8 Pertinenti risultano le osservazioni di Aksamija 2018, 465-90 circa la fascinazione che dovette esercitare su Rubbiani l'ampio utilizzo nel periodo bentivolesco del mattone come materiale da costruzione, quello che anche Carducci enfatizzava come caratteristico di Bologna. Su questo argomento si veda anche De Angelis 2010, 285-90.

MDCCC 1800
12, 2023, 73-88
e-ISSN 2280-8841

Figura 1 *Alfonso Rubbiani nel cantiere di San Francesco*. 1897. Da Baldini, Virelli 2013

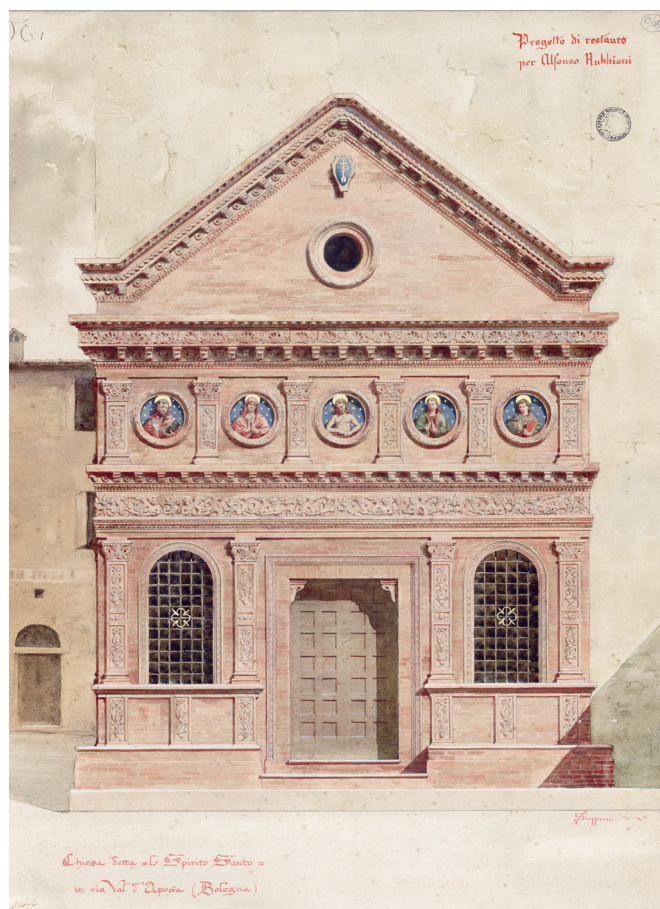



Figura 2 Augusto Suppini, *Progetto di restauro per Alfonso Rubbiani. Chiesa detta 'lo Spirito Santo' in via Val d'Aposa (Bologna)*. Bologna. © Comitato per Bologna Storica e Artistica

la direzione di questo cantiere, oltre alla volontà di seguire le rivendicazioni di Carducci sulla negletta bellezza di Bologna[9] e di inserirsi entro il vivace, seppur giovane, discorso sulle forme artistiche del tardo-gotico e del primo Rinascimento bolognese, portato avanti dalle penne di Beltrami, Gozzadini, Malaguzzi Valeri e Ricci,[10] potrebbero aver concorso altri fattori, quali la volontà di riconsegnare alla città le tracce di quella fase rinascimentale dimenticata – ma la cui architettura civile era considerata di altissimo livello (Rubbiani 1925, 47-51) – e la possibilità di rintracciare, attraverso una capillare indagine archivistica, testimonianze in grado di fornire un'immagine chiara e attendibile di quello che doveva essere in antico l'edificio su cui stava per operare.

L'affondo documentario, lo spoglio attento e sistematico delle fonti per «restituire alle antiche architetture [...] la pristina integrità nei modi e nei limiti suggeriti dagli avanzi di lor forme e dai documenti» (Rubbiani 1913, 5), erano le tappe fondamentali che precedevano qualsiasi lavoro di restauro del Rubbiani e furono forse l'aspetto più elogiato dal Supino nel suo intervento sull'artista;[11]

9 Il richiamo all'opera di Carducci è costantemente percepito da Rubbiani come ispiratore. Fu attraverso i carducciani «versi di arcano senso» che i secoli bui di Bologna e la sua Rinascenza poterono finalmente trovare la fortuna e l'importanza che il corso del tempo aveva scialbato; «Bologna è bella», disse Carducci, e Rubbiani, come sottolineato da Roncuzzi, Saccone 2009, 271-87, proprio sull'onda del dono vivificante della moderna poesia locale, «nudrita di storia, e dalla coltura fatta agile alla vendetta degli spiriti e delle forme d'ogni bellezza che fosse dimenticata» (Rubbiani 1913, 7-8), poté avviare la sua opera restauratrice.

10 Le formule decorative neo-rinascimentali furono prese a esempio anche da Camillo Boito a Milano. Secondo il noto architetto questi modelli, risalenti alla prima metà del Quattrocento, rappresentavano il riferimento migliore per restauratori e artisti poiché fornivano un congeniale repertorio decorativo frutto dell'attento e meditato studio della natura. Virelli 2013, 35-7; Bernardini 2018, 108-15; Aksamija 2018, 476.

11 Il lungo articolo di Supino 1914, 31 è forse una delle migliori letture della personalità e dell'opera del Rubbiani. Pur inserendosi in quel filone di cordoglio e compianto che seguì la morte dell'architetto, Supino ben evidenzia i pregi e, tra le righe, i difet-

e-ISSN 2280-8841

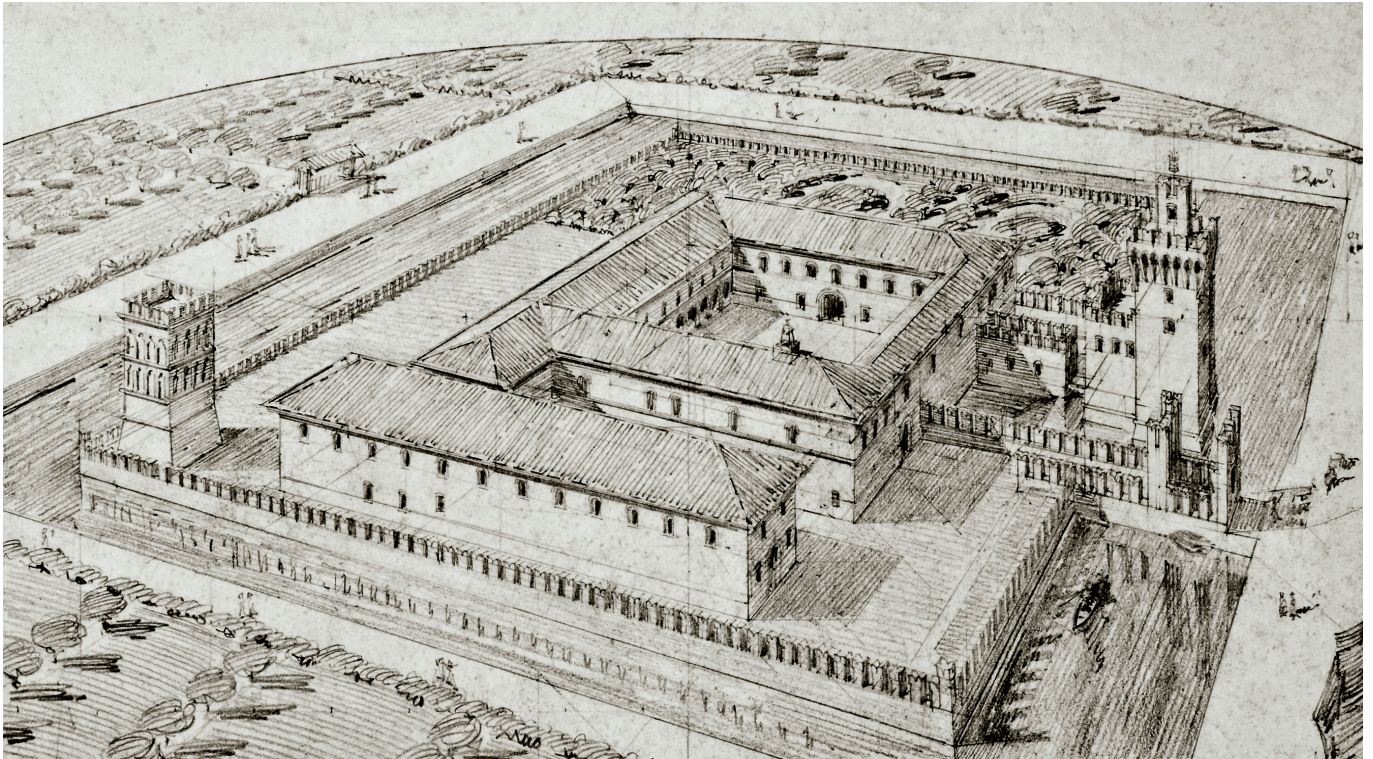



Figura 3 *Prospettiva generale del Castello del Bentivoglio e della Rocca.* Matita su carta, 21,9 × 36 cm. Bologna. © Comitato per la Bologna Storica e Artistica

ne è un esempio la grande ricerca che intraprese in preparazione del cantiere francescano[12] e che parimenti condusse sui castelli di Soverzano – coadiuvato anche dall'amico e sostenitore di una vita, Corrado Ricci –[13] e di Ponte Poledrano. In quest'ultimo caso, le indagini portarono al riemergere di un documento settecentesco capace di consegnargli un'immagine del complesso tale da risvegliare la sua immaginazione e da condurlo a riportare in luce quello che, a suo avviso, doveva essere l'aspetto quattrocentesco della *domus jocunditatis* **[fig. 3]**.[14]

L'avvicinamento dell'architetto ai cantieri rinascimentali, allora, potrebbe essere stato animato proprio dalla certezza – o dalla speranza – che il lavoro su edifici cronologicamente più recenti potesse essere favorito, in un'ottica di serietà archeologica e filologica, anche dalla più ampia presenza di tracce documentarie, in grado di corroborare, carte alla mano, le sue intuizioni e visioni di restauro. La ricerca archivistica trovava in quegli anni grandissima fortuna ed era vivamente caldeggiata, oltre che da Alfonso Venturi (cf. Agosti 1996, 61-8), anche da un altro grande intellettuale del tempo, Gaetano Milanesi, il quale sottolineava come «il moderno scrittore della storia se ha vantaggio sopra i passati, questo gli viene massimamente dal potere usare dei documenti raccolti da uomini pazienti e studiosi» (Rubbi 2010, 36). Tale metodologia fu applicata dal 'restauratore' anche al caso del monastero di San Michele in Bosco, vista sia l'approfondita conoscenza che egli mostrava del testo vasariano, su cui – come vedremo – baserà gran parte dell'intervento nel refettorio, sia l'amicizia che nel mentre doveva essersi consolidata con Francesco

ti del suo operato. In relazione a questo è interessante notare come nel parlarne lo studioso sembri riluttante a utilizzare il termine 'restauratore': egli preferisce menzionarlo come 'studioso', in virtù di quelle indagini che il Supino tanto decantò, 'scrittore' e – più importante degli altri – 'artista'. Cf. Cincabilla 2004, 160-1; Pigozzi 2020.

12 Lo stesso Rubbiani, nel libro pubblicato a corredo dei restauri francescani (1886), commentava come nella cultura del restauro a lui precedente «non si pensava alla necessità di rovistare tutto un ammasso di pergamene polverose e vecchi libri […]. Questa esigenza rigorosa è soltanto d'oggi». Cf. Mazzei 1979, 75; Farioli 1989, 263; Mazzei 1986, 56.

13 Sul caso di San Martino di Soverzano: Rubbiani; Ricci 1885. L'intensissimo rapporto tra i due è ben documentato sia dall'ampio carteggio conservato presso il Fondo Ricci della Biblioteca Classense di Ravenna, sia dal commosso ricordo che il noto storico dell'arte dedicò all'amico all'indomani della sua morte. Sul loro rapporto cf. Ricci 1915, 19-34; Canali 2015, 199-264.

14 Questo intervento fu fondamentale per la riscoperta del celebre ciclo quattrocentesco raffigurante *Le storie del pane*: Rubbiani 1914; Cremonini 2006, 185-207.

Figura 4 *Il refettorio del monastero di San Michele in Bosco dopo i restauri*. Da Lorenzini 1996. © Bologna, Archivio Fotografico Istituto Ortopedico Rizzoli

Malaguzzi Valeri, attento lettore degli scritti di Milanesi e preparatissimo ricercatore d'archivio, nel momento in cui questi stava approntando la prima seria ricerca storica sul cenobio olivetano.[15]

2 I lavori nel refettorio vasariano

Il cantiere monastico viene dunque a configurarsi non solo come il quarto condotto su un complesso rinascimentale, ma anche quello fra essi più tardo, collocabile cronologicamente a ridosso della metà del Cinquecento [fig. 4].

Almeno per i momenti salienti, i lavori risultano ben descritti sia dallo stesso Rubbiani, nel breve articolo apparso nel 1895 sulle pagine dell'*Archivio Storico dell'Arte* (Rubbiani 1895, 194-8), sia da Giuseppe Bacchelli, presidente della Deputazione provinciale di Bologna preposta ai lavori di restauro, nella *Relazione* (1895) che nello stesso anno tenne ai suoi colleghi. Quest'ultimo scritto, come comandava l'occasione, è di carattere enfatico e redatto in tono burocratico, teso a sottolineare il buon investimento di denaro effettuato e il rispetto delle volontà di Francesco Rizzoli, colui che lasciò le sostanze per avviare i lavori in vista dell'apertura dell'ospedale ortopedico tutt'oggi esistente.[16] La pubblicazione di Rubbiani, invece, evidenzia immediatamente l'importanza che il 'restauratore' riservava all'intervento per il suo rilievo storico-artistico: egli era ben conscio del fatto che, come scrive, attraverso quest'opera si poteva giungere davvero a «una intera pagina di storia dell'arte ricucita» e recuperare alla memoria degli studi un complesso decorativo che la rovina e l'incuria rischiavano di consegnare alle nebbie dell'oblio. Tuttavia, se i passaggi e le informazioni principali sui lavori ci sono noti attraverso

15 La ricerca di Malaguzzi Valeri 1895 fu commissionata ed economicamente sostenuta direttamente dalla Deputazione provinciale. Il rapporto con lo studioso fu essenziale per Rubbiani anche per i lavori in altri cantieri, come in quello di San Giacomo. Cf. Pigozzi 2020, 204; sullo studio dell'architettura rinascimentale bolognese e sulle ricerche archivistiche di Malaguzzi Valeri: Sicoli 2006; Rubbi 2010.

16 Sulla storia dell'ospedale e sulle vicende che condussero alla sua apertura si vedano le relazioni e i progetti della Deputazione provinciale pubblicate e commentate in Lorenzini 1996, 106-23.

questi due scritti, le carte conservate nell'Archivio storico della Provincia di Bologna ci forniscono invece quei numerosissimi tasselli che Rubbiani e Bacchelli sembrano celare dietro una prosa apparentemente esornativa e trionfante.

L'avvio del cantiere del refettorio si può collocare al 1892 (Rubbiani 1895a, 196),[17] giusta la data della prima lettera autografa del Rubbiani al presidente Bacchelli. Questi, con ogni probabilità, richiese un parere al «muratore storiografo» (Canali 2015, 243) sia in ragione dell'ampia risonanza riscossa a Bologna dai suoi restauri francescani, sia su probabile consiglio di Tito Azzolini, nel mentre impegnato nella riedificazione dell'antica cuspide del campanile della chiesa olivetana seguendo, come Rubbiani, «memorie autentiche»,[18] sia in virtù della preparazione documentale che egli dimostrava e che sempre ne guidò la mano.[19] È bene sottolineare che inizialmente l'intervento rubbianesco non doveva essere inteso come un vero e proprio coinvolgimento nei lavori, ma unicamente come una consulenza.[20] Ad attestare ciò concorre una lettera, datata all'8 novembre 1893, conservata nell'Archivio della Soprintendenza bolognese, in cui Raffaele Faccioli, direttore dell'allora Ufficio per la Conservazione dei Monumenti di Bologna, chiede stizzito al Rubbiani «se è vero che ella dirige il restauro della sala detta del Vasari», domanda alla quale l'architetto risponde affermativamente, informandolo anche di aver messo al corrente il Ministro e di averne ricevuto il pieno sostegno (Farinelli 2015, 170).

Nella prima missiva a Bacchelli **[fig. 5]** – che non mostra sostanziali differenze rispetto a ciò che sarà scritto successivamente nell'articolo del 1895 –, Rubbiani ripercorre brevemente la vicenda esecutiva del ciclo e ne descrive il suo antico assetto:

> Il refettorio fu dipinto nel 1539 da Giorgio Vasari, Cristofano Gherardi e Stefano Veltroni di Monte Sansavino. Il primo condusse le 20 storie dell'Apocalisse intrecciate nel fregio: il Gherardi e il Veltroni fecero le grottesche dello stesso fregio non che i festoni che incorniciano le finestre. Giorgio Vasari parla di tutta quest'opera come di una cosa condotta con molta maestria e diligenza.[21]

Sottintesa sembra la presenza delle tre grandi tavole dipinte che ornavano la parete di fondo dell'ambiente, prelevate dal cenacolo con le spoliazioni napoleoniche e qui mai più ricondotte.

L'architetto, nelle righe successive, si dimostra attento lettore del Vasari, soppesandone le parole di «pompa» con cui «parla di sé e de suoi colleghi» ma ben comprendendone l'importanza, giacché risultano fondamentali a «chiunque oggi debba porre le mani per cagione di restauro o di quella di rifacimento, in quelle pitture».[22] Sarà infatti sulla base di questa testimonianza, in cui l'artista di Arezzo narra le vicissitudini intorno al cantiere decorativo e indica la suddivisione del lavoro tra i vari pennelli (Vasari [1568] 1966-87, V 288-91; VI 379), che il 'restauratore' procederà a ridipingere gli scialbati festoni che circondavano tutte le finestre, le cui labili tracce, un «fantasma dell'insieme» (Rubbiani 1895a, 197), furono sufficienti per ricostruirne l'aspetto originario, e a procedere al reintegro dei «tratti di grottesche che mancano guastate dall'umidità» basandosi su quelle che ancora sopravvivevano.[23] Il metodo utilizzato in questo caso è canonico nell'opera del Rubbiani: a partire da un semplice indizio, scritto, dipinto o scolpito che fosse, la sua fantasia poteva ben cimentarsi nell'elaborazione più o meno fedele di un modello 'anticamente nuovo' da utilizzare per reintegrare o sostituire gli antichi lacerti frammentari.[24] Più rispettoso, invece, sarà l'intervento sulle scene perdute o danneggiate dell'Apocalisse; Rubbiani riteneva fosse «meglio non dipingerne

---

17 Lavori di «raschiatura speciale per cercare pitture antiche nel refettorio e nella chiesa sopra e sotto» furano effettuati già nel 1886, come testimoniano le note di pagamento a tali Giovanni Cappelletti e Cleto Musioni ASCMBO, Archivio Generale, 1893, 1091, tit. 17, prott. vari.

18 ASCMBO, Archivio Generale, 1890, 1002, tit. 17, prot. 1175. Il legame tra il Rubbiani e l'Azzolini affonda le radici nei lavori al castello di San Martino di Soverzano, ove il primo fornì le proprie competenze nell'ambito delle decorazioni parietali interne, oltre che per le ricerche documentarie: Ceccarelli 2014, 298-304.

19 Il riferimento è alla nota rottura avvenuta fra i due in merito ai restauri del Palazzo del Podestà, aspramente criticati dal Bacchelli nel sagace libretto *'Giù le mani' dai nostri monumenti antichi* (1910) in cui Rubbiani, «accompagnato […] da una 'gilda o ghilda' di artefice, che lo sospinge fuori dai confini del Restauro», è accusato di «anteporre al rigore della Storia […] 'proprio intuito'», di sostituire alla precisione storica la «'visione arbitraria' di una bellezza romantica e scenografica!» (1910, 14-15).

20 Rubbiani si recò per la prima volta nel monastero in qualità di componente della locale Commissione conservatrice dei Monumenti, chiamata da Bacchelli a giudicare gli arbitrari lavori di restauro condotti nella sagrestia da Luigi Samoggia (ASCMBO, Archivio Generale, 1890, 1002, tit. 17, prot. 2073), ripresi e completati solo molto più tardi da Achille Casanova.

21 ASCMBO, Archivio Generale, 1892, 1065, tit. 17, prot. 6093.

22 ASCMBO, Archivio Generale, 1892, 1065, tit. 17, prot. 6093.

23 Zucchini, fedele allievo del Rubbiani e instancabile ricercatore d'archivio anche per il caso olivetano (1943, 18-70), sostiene invece che non furono rifatti «per mancanza di tracce sicure» (1959, 53).

24 Non ci si può esimere dal riportare le celebri parole programmatiche del 'restauratore', benché utilizzate come esortazione creativa agli architetti: «pochi avanzi bastano a creare cento idee» (Rubbiani 1925, 47).

MDCCC 1800
12, 2023, 73-88
e-ISSN 2280-8841

331

ragioneria

6903

Chiarissimo Avvocato

Ho di nuovo studiato col pittore Casanova come dovrebbe essere condotto il ristauro delle pitture decorative del secolo XVI nel grande Refettorio di S. Michele in Bosco. E mi pregio comunicarle i risultati.

Il refettorio fu dipinto nel 1539 da Giorgio Vasari, Cristofano Gherardi e Stefano Veltroni da Monte Sansovino.

Il primo condusse le 20 storie dell'Apocalisse intercalate nel fregio: il Gherardi e il Veltroni fecero le grottesche dello stesso fregio come che i festoni che incorniciano le finestre. Giorgio Vasari parla di tutta quest'opera come di una cosa condotta con molta maestria e diligenza. E questa menzione, per quanto sia nota la pompa con cui lo scrittore delle <u>Vite</u> parla di se e de suoi colleghi, mette in impegno chiunque oggi debba porre le mani per ragione di ristauro o di qualche rifacimento, in quelle pitture.

Non pare facile che si possano ristorare minuziosamente i festoni della finestre. Pare più tosto che si dovranno lucidare diligentemente, campionare le tinte e rifarli a buon fresco. Quelle vecchie tempere sono state troppo danneggiate dalle imbiancature e dalle raschiature, perchè sia spera-

Figura 5 Lettera di Alfonso Rubbiani a Giuseppe Bacchelli, 7 dicembre 1892. © Bologna, ASCMBO

Figura 6 Achille Casanova, *Scomparto di fregio con vedute dell'Istituto Rizzoli*. 1894-95. Affresco. Bologna, Istituto Ortopedico Rizzoli, Sala Vasari. © Guido Barbi

di nuove, ma riempirne le lacune con una tinta neutrale» per assicurarne un buon effetto generale e, vista la cautela qui utilizzata, anche per non creare una figurazione troppo azzardata o fantasiosa, data la varietà compositiva delle varie scene superstiti.[25] In tal senso il restauro fu indirizzato in ottica conservativa: «L'antico viene solo lavato e il nuovo con successive velature armonizzato all'antico» (Rubbiani 1895a, 197).

Per quanto concerne la zona intermedia tra il pavimento e il fregio, Rubbiani riflette su diverse ipotesi.

A suo avviso la decorazione affrescata aveva senso solamente se al di sotto di essa vi correva qualcosa che la 'sorreggesse', ovvero che con essa dialogasse. Inizialmente, sulla base della testimonianza vasariana (Vasari [1568] 1966-87, VI 379), sembra pensare a un giro di postergali lignei, consoni anche alla trasformazione che si intendeva fare della sala in luogo di riunione o adunanze solenni. Tuttavia, basandosi sulla propria esperienza passata e in particolar modo sul cantiere di San Martino di Soverzano, l'architetto avanza altre due possibili alternative: o realizzare un «alto zoccolo dipinto a comparti marmorei, come se ne trovano esempi di simili partiti decorativi di quell'epoca e quello stile», oppure affrescare «una cortina dipinta simulante una tappezzeria, leggermente drappeggiata: partito anche questo confacente allo spirito e agli esempi dell'arte rinascimentale»; poi, nel caso in cui non si intenda procedere con questo genere di interventi, basterà semplicemente dare una mano di «buona tinta di bianco». Il metodo è analogo a quello utilizzato, esattamente in quegli anni, nel cantiere di San Francesco ove, in base a confronti con decorazioni di altre fabbriche coeve non bolognesi, come la Basilica Inferiore di Assisi, decise di realizzare, sorta di «*reductio ad unum* […] di brani provenienti da contesti quanto mai differenti»,[26] delle decorazioni *ex novo* ispirate a questi modelli medievali.[27] Sebbene in seguito continui a sostenere la bontà, la semplicità e l'economicità delle sue ipotesi pittoriche, Bacchelli e la Deputazione propesero, anche

25 Rubbiani 1895, 197. Sulla decorazione del refettorio e in particolar modo sul ciclo dell'Apocalisse si rimanda a: Barocchi 1968, 17-19; Hermann Fiore 1976, 701-15; Ronen 1977, 92-104; Fortunati 1996, 167-74.

26 Le parole di Scolaro (2004, 530) sono riferite a un altro caso esemplare di restauro integrativo del Rubbiani: il progetto per il completamento della facciata di San Petronio.

27 La realizzazione pittorica di incrostazioni marmoree o di finte tappezzerie è un tema decorativo estremamente ricorrente nei restauri di Rubbiani e da lui approfonditamente indagato proprio in quegli anni (Rubbiani 1895b, 13-30), quando intratteneva con Alfredo D'Andrade, illustre architetto e restauratore, una corrispondenza incentrata proprio su queste tematiche, riferite in particolare alla decorazione delle nuove cappelle in San Francesco, ispirate, oltre che ai modelli lombardi segnalatigli dall'architetto portoghese, anche agli affreschi presenti nel Battistero di Parma: Baldini 2015, 208-10; Romeo 1996, 197-8.

in senso filologico, per la realizzazione dei postergali, per i quali Rubbiani sarà chiamato a fornire un progetto ispirato alle «movenze architettoniche del fregio dipinto sovrastante» (cf. Rubbiani 1895a, 196; Bacchelli 1895, 30).

Concluse questa serie di proposte, e dopo un succinto preventivo di spesa concordato anche con Achille Casanova, «intelligente artista e osservatore pieno di logica» che «da parecchi anni si esercita anche nello studio delle decorazioni murali dei secoli XV e XVI» (Rubbiani 1895a, 196) **[fig. 6]**, Rubbiani sostiene, a mo' di esortazione:

> Col ristauro dell'antica decorazione murale, colla riapertura delle finestre nelle primitive luci,[28] colla chiusura a rulli di Venezia rinnovati e forse pur ancora col riportarsi li grandi quadri del Vasari ora in Pinacoteca, i quali così riacquisterebbero un'importanza mentre la non fanno che ingombrare uno spazio prezioso; il vasto ambiente ritroverebbe i più buoni giorni e sarebbe un documento di più ricuperato alla storia dell'arte.[29]

Ricuperare, ricucire una pagina di storia dell'arte che rischiava di venir dimenticata. Questo, come si legge, è l'intento dell'artista, possibile solo attraverso una esatta ricostruzione basata sia sulla testimonianza vasariana, inappellabile, sia su quella materiale – ovvero sui lacerti superstiti – suscettibile di interpretazioni. Tuttavia, il tassello chiave, quello che solo poteva permettere la perfetta restituzione dell'insieme decorativo, rimaneva la ricollocazione del «li grandi quadri del Vasari». Proprio su questo passaggio Rubbiani e Bacchelli si adoperarono alacremente per tutto il 1893.[30]

3 Un recupero complicato

Nella prima lettera per il recupero delle tavole, l'architetto scrive al Presidente della Deputazione che il progetto di restituzione «incontrò molto favore presso il Ministero di Pubblica Istruzione» il quale, poco tempo prima, gli aveva inviato informazioni circa il luogo di conservazione attuale dell'unico dipinto dei tre portato via da Bologna in seguito alle spoliazioni napoleoniche. A stare alle notizie fornitegli, la tavola raffigurante «la cena dei tre angioli in casa di Abramo = fu portata a Milano il 3 giugno 1809», ma non sembra che nelle collezioni milanesi ve ne fosse traccia. Gli uffici di Roma intanto assicuravano che nell'opera di ricerca e recupero «tutto l'impegno sarebbe posto pel ritorno del quadro, sempre in proprietà dello Stato».[31]

Quale ulteriore conferma di tale obbligo, la risposta alla lettera di sostegno del Ministro, inviata nel marzo del 1893 da Bacchelli, ma scritta da Rubbiani e revisionata da Carducci **[figg. 7-8]**, richiede di «disporre acciocché queste tre tavole possano venir restituite a San Michele in Bosco, dove saranno conservate diligentemente». In tal modo, il refettorio olivetano sarebbe stato messo nelle condizioni di «riacquistare valore di documento riportato per la storia dell'arte», ripetendo quella convinzione che lo accompagnerà fino alla conclusione dei lavori e che lo porterà a più riprese a sottolineare anche la mediocrità dei dipinti vasariani, in grado di poter esprimere il loro valore artistico solamente riuniti nell'ambiente per cui furono concepiti e realizzati. A chiudere la lettera, con accorato sentimento, vi è l'esortativa osservazione che l'intervento ministeriale farebbe «graziosa cosa [...] a noi e ai bolognesi amanti dell'arte accogliendo favorevolmente questa domanda».[32]

Forte del sostegno ministeriale, Rubbiani, ancora per tramite della penna di Bacchelli, inizia a richiedere la restituzione delle due opere che erano a Bologna – il *Cristo in casa di Marta* **[fig. 9]** conservato presso il Palazzo Arcivescovile, ove giunse in un momento imprecisato nella seconda metà dell'Ottocento, e la *Cena di San Gregorio Magno* **[fig. 10]** appesa invece sulle pareti della Pinacoteca di Bologna – e a cercare la terza, *Abramo nella valle di Mambre*,[33]

28 Su tale aspetto il Rubbiani inviò una lettera a Tito Azzolini pochi giorni dopo la missiva a Bacchelli, rammaricandosi di «non essere stato abbastanza petulante, cioè [...] di non avere insistito perché nei telai da fare si ripeta il tipo antico indicato dal dipinto». ASCMBO, Archivio Generale, 1890, 1065, tit. 17, prot. 6093.

29 ASCMBO, Archivio Generale, 1892, 1065, tit. 17, prot. 6093.

30 Si segnala che dal 1893 sarà attivo nel complesso monastico anche il noto restauratore Filippo Fiscali, chiamato dal Bacchelli a restaurare gli affreschi carracceschi del chiostro ottagonale e quelli del coro notturno. ASCMBO, Archivio Generale, 1893, 1091, tit. 17, prot. 5418, 5944. Su Fiscali cf. Rinaldi 1997.

31 ASCMBO, Archivio Generale, 1893, 1091, tit. 17, prot. 921.

32 ASCMBO, Archivio Generale, 1893, 1091, tit. 17, prot. 1053.

33 Di quest'opera sopravvive solamente l'accurato disegno preparatorio conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (inv. 1192 E): cf. Grasso in Faietti, Grasso 2018, 88.

MDCCC 1800
12, 2023, 73-88
e-ISSN 2280-8841

1053 A S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione
Roma

E' noto a V. E. che questa Provincia possiede il grande convento Olivetano di S. Michele in Bosco, dove sta per aprirsi un Ospitale per la cura dei rachitici, e una parte del quale fu dichiarata monumento nazionale.

Mentre la Provincia pone ogni cura alla migliore conservazione di questo, ha anche trovato buono di ripristinare al suo primitivo splendore il grande refettorio, in cui Giorgio Vasari, aiutato da Cristofano Gherardi e Stefano Veltroni, condusse la decorazione murale nel 1535. Nella vita del Gherardi è fatto anzi dal Vasari lungo racconto intorno a quell'opera.

Figura 7 Lettera da inviare al Ministro della Pubblica Istruzione, 6 marzo 1893. Bologna. © ASCMBO

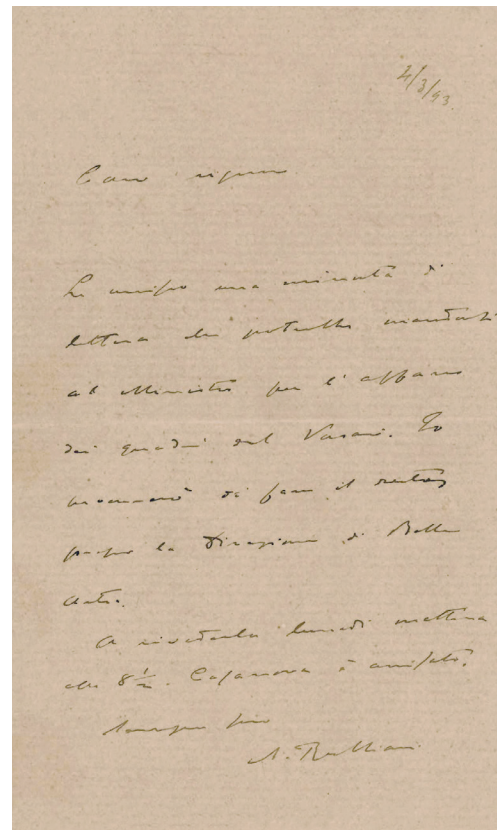



Figura 8 Minuta di Alfonso Rubbiani a Giuseppe Bacchelli sulla lettera da inviare al Ministro, 6 marzo 1893. Bologna. © ASCMBO

documentata a Milano all'inizio del secolo in seguito alle spoliazioni napoleoniche. Il 'restauratore' provvede dunque a stendere la lettera da inviare al direttore del museo bolognese Enrico Panzacchi, nella quale è sottolineata nuovamente l'importanza del riunire le tavole nel cenacolo olivetano, senza ovviamente dimenticare le direttive ministeriali in proposito. Sempre nella stessa missiva Rubbiani chiede di provvedere a far tornare in monastero anche la tavola depositata nell'Arcivescovado, «la qual cosa abbiamo affidamento che non riscontrerà difficoltà per parte dei consegnatari».[34] La risposta del direttore però è tutt'altra rispetto a quella attesa: «la ragione speciale della eccezionalissima concessione», scrive Panzacchi, era di «concorrere al completo restauro del vecchio Refettorio», ma vista la mancanza della terza tavola vasariana, «inutilmente ricercata a Milano dove fu mandata al principio di questo secolo», è evidente che veniva a mancare la «integra causa» che determinò le decisioni ministeriali. La risposta è dunque negativa e il direttore prega di essere aggiornato nel caso in cui giungesse «la certezza che tale ricupero avrà luogo».[35]

In merito al ricollocamento dell'opera dal Palazzo Arcivescovile, avvenuto con successo, l'Archivio invece non riporta alcuna notizia, sebbene sia da ritenere che in questo caso i buoni uffici che il Rubbiani intratteneva con le autorità ecclesiastiche bolognesi – fu anche grazie alla sua iniziativa se la Basilica di San Francesco poté nuovamente essere riaperta al culto –[36] avessero facilitato il trasporto nel refettorio del dipinto, che a suo tempo era stato affidato alle cure del cardinal Battaglini, stretto conoscente dell'architetto e sostenitore dei suoi restauri francescani.[37]

Data la risposta negativa della Pinacoteca bolognese, Rubbiani e Bacchelli si attivarono subito per rintracciare il dipinto scomparso, il

34 ASCMBO, Archivio Generale, 1893, 1091, tit. 17, prot. 6057.

35 ASCMBO, Archivio Generale, 1893, 1091, tit. 17, prot. 6268.

36 Oltre al ruolo fondamentale giocato nella questione della fabbrica francescana, non bisogna dimenticare il forte orientamento cattolico del 'restauratore'. Fanti 1981, 116-18.

37 L'opera, nel corso dell'ultimo intervento di restauro degli anni Duemila, fu asportata dal refettorio e ricoverata nella Pinacoteca Nazionale bolognese.

Figura 9 Giorgio Vasari, *Cristo in casa di Marta*. 1539-40. Olio su tavola, 404 × 250,6 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale. © Ministero della Cultura

Figura 10 Giorgio Vasari, *Cena di San Gregorio Magno*. 1539-40. Olio su tavola, 403 × 255 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale. © Ministero della Cultura

più pregevole di tutti a stare alla testimonianza vasariana, cercando aiuto nella persona di Luca Beltrami, l'insigne architetto restauratore del Castello Sforzesco. Questi, come suggerisce la lettera datata 23 febbraio 1894, era già alla ricerca dell'opera visto che il Rubbiani, nell'inviargli a tal proposito – sempre per tramite di Bacchelli – «i nostri migliori sensi di ringraziamento», lo invitava anche a sondare altre piste di ricerca documentaria, come ad esempio lo spoglio dell'inventario della chiesa di San Simpliciano, ove il dipinto passò prima di giungere in quella dell'Incoronata.[38]

La tavola, a tutt'oggi dispersa, decretò la fine della ricucitura storico-artistica rubbianesca. Con lettera datata al 19 maggio 1894 il prefetto di Bologna informa Bacchelli della decisione presa dal Ministro dell'Istruzione Pubblica che, sentito il parere della Giunta delle Belle Arti, già favorevole al ritorno dei dipinti in monastero, ma constatata l'impossibilità di riconsegnare all'interezza primigenia il cenacolo, decide di sospendere «l'azione detta di consegnare a codesta Deputazione provinciale la tavola della Pinacoteca di Bologna», pur senza esimersi dal rammentare che, una volta rintracciata la tavola mancante, nulla osterà

38 ASCMBO, Archivio Generale, 1893, 1091, tit. 17, prot. 6268.

MDCCC 1800
12, 2023, 73-88
e-ISSN 2280-8841

alla consegna e al ricollocamento *in situ* dei tre dipinti.[39]

L'idea, onorevole e preziosa, di avere «un'intera pagina di storia dell'arte ricucita» trova così amara conclusione. Ciononostante, forse proprio in spirito di rivalsa per tale sconfitta, Bacchelli, non sappiamo se su suggerimento di Rubbiani oppure se in maniera del tutto autonoma – forse per seguire quell'erudizione ottocentesca di cui era figlio e quell'amore per la propria città e per la conservazione dei suoi monumenti – intraprese un'ultima ricerca, questa volta tesa ad aprire il dibattito sugli affreschi del refettorio, raffiguranti, come si ricordava, le storie dell'Apocalisse e alcuni dei più importanti monasteri olivetani nel Cinquecento.

4 Una ricerca 'fotografica' erudita

A incoraggiare tale indagine concorse di certo l'orgoglio patrio che in quegli anni, come abbiamo avuto modo di accennare, era la forza propulsiva di molti progetti di restauro. Bacchelli, rispetto a queste idee, scrive in calce alla sua lettera indirizzata alle Deputazioni di Storia Patria d'Italia, in cui chiedeva di riconoscere le raffigurazioni dei monasteri olivetani affrescati nel fregio dipinto: «dopo tutto, le opere d'arte non sono più di questa o di quella città, ma sono di tutta l'Italia, e tutti noi le consideriamo per nostre, ovunque esse siano».[40] Tale esortazione doveva sollecitare gli eruditi a individuare, grazie alle accurate fotografie allegate che aveva commissionato all'ingegnere Tommasina [figg. 11-13], i vari monasteri che per l'incuria del tempo avevano perso i cartigli identificativi; e le risposte giunsero copiosissime ed estremamente dettagliate, spesso corredate anch'esse anche da fotografie, disegni e incisioni illustrative.

È il caso, ad esempio, dell'ampia risposta pervenuta dalla Deputazione milanese, coadiuvata nella ricerca anche dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti, presieduto da Luca Beltrami, e corredata persino di un regesto documentario tratto dall'Archivio di Stato di Milano e da una preziosa serie di fotografie del monastero di San Vittore, riconosciuto come quello affrescato nel fregio.[41] Analoghe risposte pervennero dalle Deputazioni di Venezia e Ancona, anch'esse corredate di materiale documentario, di fotografie, planimetrie e disegni, benché solo la Deputazione lagunare riuscisse a riconoscere il monastero di Sant'Elena. La sezione anconetana, invece, si limitò a fornire ampio materiale informativo sui propri cenobi, senza però riuscire a riconoscerli in quelli dipinti nel refettorio.[42]

Rubbiani, dal canto suo, aveva formulato una propria ipotesi circa la possibile fonte visiva di queste vedute, individuata nella serie di paesaggi con monasteri dell'ordine olivetano affrescata dal Sodoma nel chiostro grande del monastero di Monte Oliveto Maggiore, testimonianza andata perduta in seguito alle soppressioni napoleoniche.[43]

In conclusione, l'ampio materiale giunto sulla scrivania del Bacchelli testimonia la grande risonanza che il cantiere di restauro olivetano ebbe non solo a Bologna, ma anche nell'Italia del tempo. Esso, per tale ragione, può essere ben inserito all'interno di quel vivace contesto di studio e riscoperta erudita che proprio alla fine dell'Ottocento trovò un terreno assai fertile. Sulle antiche pareti del refettorio tornarono finalmente le attenzioni degli studiosi, sebbene il sogno del Rubbiani, forse il più avveduto e praticabile che egli cercò di realizzare, non riuscì mai a trovare compimento. Esso era alimentato da quel fare, smaccatamente ottocentesco, che, fedele al dato di fatto, basava cantieri, ricostruzioni, letture e interpretazioni sull'evidenza documentaria, sull'approfondita e appassionata ricerca d'archivio capace di riconsegnare un'immagine del passato, qualunque esso fosse, ma particolarmente medievale, limpida e scevra da superfetazioni successive. In aggiunta a questo sentire europeo di matrice ruskiniana, in Italia giunse il vivificante vento unitario che condusse, dalle grandi città ai piccoli borghi, alla riscoperta del proprio mitico passato da studiare e restaurare, per fornire e rinforzare un'appartenenza nazionale tutta ancora a venire.

39 ASCMBO, Archivio Generale, 1894, 1114, tit. 17, prot. 1303.

40 ASCMBO, Archivio Generale, 1894, 1114, tit. 17, prot. 3437.

41 ASCMBO, Archivio Generale, 1894, 1114, tit. 17, prot. 4754.

42 ASCMBO, Archivio Generale, 1894, 1114, tit. 17, prot. 4364, 5785.

43 Rubbiani 1895, 197. Dello stesso avviso sarà pure Angelo Gatti 1896, 93-100. Anche Bacchelli formulerà una propria ipotesi: a suo avviso «la rappresentazione di questi conventi era presa dalle pitture o miniature che fregiavano i registri di amministrazione di ciascun convento, come avemmo occasione di vedere in un libro che ancora è rimasto presso al custode di S. Bartolomeo sopra Firenze» (Bacchelli 1895, 29).

Figura 11 Angelo Tommasina, *Monastero non riconosciuto*. 1895. Albumina, 17 × 13 cm. Bologna. © ASCMBO

Figura 12 Angelo Tommasina, *Sant'Elena di Venezia*. 1895. Albumina, 17 × 13 cm. Bologna. © ASCMBO

Figura 13 Angelo Tommasina, *Monte Oliveto Maggiore*. 1895. Albumina, 17 × 13 cm. Bologna. © ASCMBO

Bibliografia

Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*. Venezia: Marsilio.

Aksamija, N. (2018). «Reviving the Renaissance: Alfonso Rubbiani and Quattrocento Architecture in Post-unification Bologna». Bolzoni, L.; Payne, A. (eds), *The Italian Renaissance in the 19th Century*. Milano: Officina Libraria, 465-90. I Tatti Research Series 1.

Bacchelli, G. (1895). *Relazione della Deputazione al consiglio provinciale di Bologna*. Bologna: Regia Tipografia.

Bacchelli, G. (1910). *"Giù le mani" dai nostri monumenti antichi*. Bologna: Stabilimento Poligrafico Emiliano.

Baldini, E. (2015). «Le carte della Fabbriceria. I 'restauri' alla chiesa di San Francesco come espressione dell'orientamento ideologico, stilistico e decorativo di Alfonso Rubbiani». Monari, P. (a cura di), *Giornate di studio su Alfonso Rubbiani = Atti delle Giornate di studio* (Bologna 22-28 novembre 2013). Bologna: Bononia University Press, 207-15.

Baldini, E.; Virelli, G. (a cura di) (2013). *La Fabbriceria di San Francesco. I restauri della Basilica bolognese letti attraverso le carte*. Bologna: Bononia University Press.

Barocchi, P. (1964). *Vasari Pittore*. Milano: Barbèra.

Bernardini, C. (2018). «Da Bologna a Milano e viceversa, tra presenze di Camillo Boito e Alfonso Rubbiani». Scarocchia, S. (a cura di), *Camillo Boito moderno*, vol. 1. Milano; Udine: Mimesis, 101-22.

Bertelli, L.; Mazzei, O. (a cura di) (1986). *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915) = Atti delle giornate di studio* (Bologna, 12-14 novembre 1981). Milano: FrancoAngeli.

Canali, F. (2015). «Una triangolazione virtuosa: Alfonso Rubbiani, Corrado Ricci e Camillo Boito 'amicissimi'. Ravenna 'mater': questioni 'primitiviste' del Medioevo felsineo e dell'arte dei Bentivoglio, modernità infrastrutturale e attenzioni storico-etnografiche fra città e territorio». *Ravenna, studi e ricerche*, 22(1), 199-264.

Ceccarelli, F. (2014). «Memorie storiche per una 'villeggiatura fortificata'. Alfonso Rubbiani a S. Martino in Soverzano». Basso, M.; Gritti, J.; Lanzarini, O. (a cura di), *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*. Roma: Campisano Editore, 298-304.

Ciancabilla, L. (2004). «La cultura della conservazione a Bologna nei primi decenni del Novecento». *Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi*, 5, 147-82.

Cioni, A.; Bertoli Barsotti, A.M. (a cura di) (1996). *L'Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco: il patrimonio artistico del monastero e vicende storiche di cento anni di chirurgia ortopedica*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Cremonini, M. (2006). «'… una lieta villa fortificata dalla rinascenza…': il restauro del castello di Bentivoglio a opera di Alfonso Rubbiani». Trombetti Budriesi, A.L. (a cura di), *Il castello di Bentivoglio. Storia di terre, di svaghi, di pane tra Medioevo e Novecento*. Firenze: Edifir, 185-207.

De Angelis, C. (2010). «Rubbiani e l'immagine della città». *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, 60, 249-316.

De Angelis, C. (2015). «Rubbiani e la città». Monari, P. (a cura di), *Giornate di studio su Alfonso Rubbiani = Atti delle Giornate di studio* (Bologna 22-28 novembre 2013). Bologna: Bononia University Press, 15-30.

Dezzi Bardeschi, M. (1986). «Un medioevo al chiaro di luna. La grande illusione di Alfonso Rubbiani: la scena, la cultura, la critica». Bertelli, Mazzei 1986, 13-54.

Faietti, M.; Grasso, M. (a cura di) (2018). *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna = Catalogo della mostra* (Firenze, ottobre 2018). Firenze: Giunti Editore.

Fanti, M. (1981). «Alfonso Rubbiani: il restauro, la politica e la poesia». *Strenna storica bolognese*, 31, 115-31.

Farinelli, P. (2015). «Alfonso Rubbiani nell'archivio storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Bologna, Modena e Reggio Emilia». Monari, P. (a cura di), *Giornate di studio su Alfonso Rubbiani = Atti delle Giornate di studio* (Bologna 22-28 novembre 2013). Bologna, 165-77.

Farioli, E. (1989). «Il problema del gotico nel dibattito artistico dell'Ottocento a Bologna: dalle polemiche degli anni Trenta alle prime affermazioni di Alfonso Rubbiani». Bossaglia, R.; Terrario, V. (a cura di), *Il Neogotico nel XIX e XX secolo = Atti del convegno* (Pavia, 25-28 settembre 1985). Milano: Mazzotta, 257-64.

Ferretti, M. (1981). «Falsi e tradizione artistica». Zeri, F. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*. Vol. 10, *Situazioni, momenti, indagini*. Parte 3, *Conservazione, Falso, Restauro*. Torino: Einaudi, 118-96.

Fortunati, V. (1996). «Vasari e il Doceno nel refettorio di San Michele in Bosco». Cioni, Bertoli Barsotti 1996, 167-74.

Gatti, A. (1896). *San Michele in Bosco di Bologna*. Bologna: Premiata Tipografia Editrice di L. Andreoli.

Herrmann Fiore, K. (1976). «Sui rapporti tra l'opera artistica del Vasari e del Dürer». *Il Vasari storiografo e artista = Atti del Congresso internazionale nel quarto centenario della morte* (Arezzo; Firenze 2-8 settembre 1974). Firenze, 701-16.

Lollini, F. (2011). «Con le fondamenta nel medioevo. Sant'Antonio di Padova a Bologna». *Opvs incertvm*, 6-7, 42-51.

Lorenzini, L. (1996). «1882-1896: storia della strutturazione dell'ospedale attraverso i documenti dell'Archivio Provinciale». Cioni, Bertoli Barsotti 1996, 106-23.

Malaguzzi Valeri, F. (1895). *La Chiesa e il Convento di S. Michele in Bosco*. Bologna: Fava & Garagnani.

Malaguzzi Valeri, F. (1899). *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. Rocca S. Casciano: Licinio Cappelli.

Mazzei, O. (1979). *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città. Bologna, 1879-1913*. Bologna: Cappelli Editore.

Mazzei, O. (1986). «Tre casi significativi dell'attività di Alfonso Rubbiani. Il nuovo: la piccola chiesa della Sacra Famiglia; un completamento stilistico: Casa Pellagri Belluzzi; una battaglia perduta: Casa Beccai». Bertelli, Mazzei 1986, 55-72.

Pigozzi, M. (2020). «Supino e Rubbiani: Medioevo vero e falso. Per una memoria testimone di civiltà».

e-ISSN 2280-8841

Teca, 10(1), 192-206. `https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11691`.

Raimondi, E. (2000). «Restauro ed estetica della città». *Strenna Storica Bolognese*, 50, 17-36.

Rinaldi, S. (1997). s.v. «Fiscali, Filippo». *Dizionario Biografico degli Italiani*. `https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-fiscali_%28Dizionario-Biografico%29/`.

Ricci, C. (1915). «Discorso di Corrado Ricci». *Commemorazione di Alfonso Rubbiani promossa dal Comitato per Bologna storica-artistica, dalla commissione pei restauri di San Francesco e dal Comitato per la difesa dei paesaggi e monumenti italici*. s.l., 18-34.

Rivalta, D.; Zanasi, F. (1986). «'Pochi avanzi bastano a creare cento idee': la castellologia nell'immagine trobadorica di Alfonso Rubbiani». Bertelli, Mazzei 1986, 95-104.

Romeo, E. (1996). «Alfonso Rubbiani a Bologna: spunti per la rilettura di alcuni restauri alla luce si nuovi documenti». Casiello, S. (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Venezia: Marsilio, 185-203.

Roncuzzi, V.; Saccone, S. (2009). «Carducci e il recupero della Bologna medievale». *L'Archiginnasio*, 102, 271-329.

Ronen, A. (1977). «Il Vasari e gli incisori del suo tempo». *Commentari*, 28, 92-104.

Rubbi, V. (2010). *L'architettura del Rinascimento a Bologna. Passione e filologia nello studio di Francesco Malaguzzi Valeri*. Bologna: Editrice Compositori.

Rubbiani, A.; Ricci, C. (1885). *Il castello di S. Martino sopra Zena. Descrizione e storia*. Bologna: Azzoguidi.

Rubbiani, A. (1895a). «Il convento olivetano di San Michele in Bosco sopra Bologna». *Archivio Storico dell'Arte*, 1(3), 194-98.

Rubbiani, A. (1895b). *Primitiva dipintura murale nella chiesa di San Francesco in Bologna [sec. XIII-XIV]*. Bologna: Ditta Nicola Zanichelli.

Rubbiani, A. (1913). *Di Bologna riabbellita. Proemio alla cronaca dei restauri e abbellimenti in Bologna dall'anno MCMI*. Bologna: Tipografia Paolo Neri.

Rubbiani, A. (1914). *Il castello di Giovanni II Bentivoglio a Ponte Poledrano*. Bologna: Nicola Zanichelli.

Rubbiani, A. (1925). *Scritti vari, editi e inediti*. Prefazione di C. Ricci. Bologna: Cappelli.

Scolaro, M. (2004). «'Revival' medievale e rivendicazioni nazionali: il caso di Bologna». Castelunovo, E.; Sergi, G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*. Vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*. Torino: Einaudi, 521-36.

Sicoli, S. (2006). s.v. «Malaguzzi Valeri, Francesco». *Dizionario Biografico degli Italiani*, `https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-malaguzzi-valeri`.

Solmi, F.; Dezzi Bardeschi, M. (a cura di) (1981). *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici = Catalogo della mostra* (Bologna, febbraio-marzo 1981). Casalecchio di Reno: Grafis.

Supino, I.B. (1914). «Alfonso Rubbiani». *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne*, vol. 4(1-3). Bologna: Stabilimento poligrafico emiliano, 192-220.

Vasari, G. [1568] (1966-87). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori (1550-1568)*. A cura di R. Bettarini, P. Barocchi. Firenze: Spes.

Virelli, G. (2013). «Alfonso Rubbiani a cavallo fra due mondi». Baldini, E.; Virelli, E. (a cura di), *La Fabbriceria di San Francesco. I restauri della basilica bolognese letti attraverso le carte*. Bologna: Bononia University Press, 31-45.

Zucchini, G. (1943). «San Michele in bosco di Bologna». *L'Archiginnasio*, 38, 18-70.

Zucchini, G. (1959). *La verità sui restauri bolognesi*. Bologna: Tipografia Luigi Parma.

Zucconi, G. (1997). *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*. Venezia: Marsilio.

Gresleri, G. (2015). «Alfonso Rubbiani. Piazza pulita». Monari, P. (a cura di), *Giornate di studio su Alfonso Rubbiani = Atti delle Giornate di studio* (Bologna 22-28 novembre 2013). Bologna: Bononia University Press, 45-58.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 12 – Dicembre 2023

Los dibujos del escenógrafo Charles Ciceri (1782-1868)
El mundo a escena: entre la evocación romántica y la precisión positivista

Tomás Muñoz
Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract Set designers' drawings have a similar instrumental character to painters' drawings, but unlike painters' drawings, set designers' drawings refer to works that are not exhibited in museums, are not studied by art historians and, for the most part, are not preserved. These circumstances explain the usual reluctance to approach set designers' drawings. However, these drawings have similar characteristics to those of contemporary painters and can give a very accurate picture of the spirit of an era. This is the case with the drawings of Charles Ciceri (1782-1868), chief decorator at the Paris Opera and the most important set designer of the first half of the Nineteenth century. His drawings, of unquestionable mastery, represent a wide repertoire of sets imbued with a romantic spirit: ancient ruins, medieval fantasies, orientalist evocations, picturesque natures, etc. The typology of the drawings is also varied: sketches from life, sketches and drawings as inventions for final works (decorations, in the case of Ciceri) and drawings with an autonomous value. The variety of techniques and typologies of Ciceri's drawings is similar to that of the most important painters of the time, although they have a number of specifically 'theatrical' nuances, such as the framing of the scenes, the variety of lighting effects, especially the underlining, and – perhaps most importantly – the arrangement in successive planes. These drawings are an exemplary combination of romantic evocation and positivist precision. It is no coincidence that Ciceri was a student, son-in-law and friend of the Romantic painter Isabey, and that his closest collaborator in his early years was Daguerre, inventor of the diorama and father of photography. At this crossroads of aesthetic and multidisciplinary convergences, Ciceri's drawings are undoubtedly a significant expression of the drawing art of his time.

Keywords Drawing. Scenography. Set design. Romanticism. Opera.

1 Apuntes biográficos de Charles Ciceri

De origen italiano, Pierre-Luc-Charles Ciceri, nace en Saint-Cloud, cerca de París, en 1782. Dotado de una buena voz y con una disposición tan notable para la música como para la pintura, Ciceri entra en 1796 en el Conservatorio de París donde pasa seis años estudiando violín y canto. En 1802 reorienta su talento hacia la pintura y entra en el estudio del arquitecto y decorador Louis Bélanger; además, realiza numerosos dibujos de paisaje. En 1804 comienza a trabajar como pintor externo de paisaje en los talleres de la Ópera de París.[1] Por entonces, el pintor teatral más relevante es Jean Baptiste Isabey, que se convierte en suegro de Ciceri cuando éste se casa en 1810 con su hija; del

[1] En vida de Ciceri la Opéra de Paris, dependiente de la Académie Royale de Musique, desarrolla su actividad en sucesivas salas teatrales: Sala de la rue Richelieu, Sala de la rue Louvois, Sala Favart, Sala de la rue Le Peletier. La actual Ópera Garnier solo empieza a funcionar en 1875, siete años después de la muerte de Ciceri. Ver Join-Diéterle 1988, 66-73; Auclair 2019.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-05-31
Published 2023-12-04

Open access

Citation Muñoz, T. (2023). "Los dibujos del escenógrafo Charles Ciceri (1782-1868). El mundo a escena: entre la evocación romántica y la precisión positivista". *MDCCC 1800*, 12, 89-114.

matrimonio nacerá Eugène Ciceri, decorador, litógrafo y paisajista, y dos hijas más que se casarán con los futuros escenógrafos y colaboradores de Ciceri Joseph Nolau y Auguste Rubé. En 1816 Ciceri es nombrado director jefe de los talleres de la Ópera donde colabora hasta 1822 con el pintor Louis Daguerre, cuyo famoso invento, el diorama, se abre entonces al público. En estos años Ciceri también trabaja para los otros grandes teatros de París como el Théâtre Français o la Comedie Française. En 1825 es nombrado Caballero de la Legión de Honor. En 1827 viaja por Suiza e Italia donde estudia la maquinaria de los teatros italianos. En estos momentos Ciceri es la figura más relevante de la escenografía francesa gracias al realismo de sus decorados, al juego de luces y a las innovaciones técnicas. Su actividad prodigiosa le anima a montar su propio taller y su fama atrae a numerosos colaboradores como Charles Cambon, Auguste Caron o Charles Sechan. Entre sus más de trescientas decoraciones teatrales destacan sus propuestas para óperas como *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *La Vestale* y *Möise*, aunque su éxito más duradero lo obtiene en 1831 con *Robert le Diable*, que representa el triunfo de su nueva manera de concebir la escenografía. Mientras pinta estos decorados Ciceri frecuenta los círculos románticos en compañía de su cuñado y amigo, el pintor Eugène Isabey, y encuentra tiempo para ejecutar paisajes a la acuarela que expone en los Salones a partir de 1827. En el apogeo de su carrera Ciceri pierde el monopolio de los decorados en la Ópera en 1832 y sus colaboradores empiezan a desarrollar sus propios talleres. Aunque vuelve a tener grandes éxitos como sus decorados para *Giselle* en 1841, su taller entra en bancarrota en 1848 y es obligado a dejar la dirección de los talleres de la Ópera. Más tarde, se retira a vivir al campo en Saint-Chéron, cerca de París, donde muere en 1868.[2]

2 Ciceri y la escenografía ‘pictórica’

En el mundo del teatro y de la ópera románticos, Ciceri modifica el estatuto del decorador. Ya no es un pintor como Isabey que, en un determinado momento, acepta realizar decoraciones teatrales: Ciceri convierte la escenografía en su profesión. Su trayectoria profesional queda vinculada al teatro más importante de la época, la Ópera de París, y coincide con el esplendor del ballet romántico y de la *grand opéra*, un subgénero de la ópera francesa caracterizado por temas históricos, abundancia de personajes, orquesta inmensa, impactantes escenografías, vestuarios suntuosos y efectos escénicos espectaculares. Ejemplos de *grand opéra* son *La muette de Portici* de Auber, *La Juive* de Halevy, *Guillaume Tell* de Rossini, *Faust* de Gounod, *Les Troyens* de Berlioz y las obras de Meyerbeer, cuya influencia llega a *Rienzi* de Wagner y *Aida* de Verdi.

Para analizar los dibujos de Ciceri es necesario considerar este entorno teatral y analizar las características de la escenografía para la que están destinados. A principios del siglo XIX la escenografía romántica rompe con la tradición barroca basada en planos pintados con representaciones de espacios estereotipados. La nueva escenografía combina el interés por lugares exóticos y tiempos pasados propios del Romanticismo con una búsqueda de precisión propia de la filosofía positivista. El decorado se convierte en protagonista. Para que el espectador experimente el espacio y el tiempo ‘verdaderos’ de la acción, la pintura escénica huye del estereotipo y persigue un gran realismo en la representación del ‘color local’; también disminuirá la libertad inicial de añadir elementos anacrónicos o fantásticos. De manera significativa, las diferentes escenas pasan a llamarse ‘cuadros’. Ciceri será el principal impulsor de esta nueva escenografía de carácter ‘pictórico’, desarrollada siempre en dibujos previos, y en cuya configuración influyen tanto ideales estéticos como distintos géneros y procedimientos pictóricos que podemos señalar.[3]

2 A falta de una biografía exclusiva sobre Ciceri, los datos biográficos disponibles aparecen recopilados en Wild 2014, 296-304; Join-Diéterle 1988, 168-72.

3 El reciente proceso de restauración de uno de los pocos decorados de Ciceri que se conservan permite apreciar sus procedimientos pictóricos. `https://www.youtube.com/watch?v=CLkU0WL6kPc`.

2.1 Los precedentes de la escenografía 'pictórica' de Ciceri

2.1.1 La *veduta* y el *capriccio*

La *veduta* del siglo XVIII es una vista urbana que anticipa el realismo de la escenografía pictórica del XIX. Resultan escenográficos el estilo cartográfico y el incremento de la escala evidenciado por la aparición de figuras humanas de reducidas dimensiones. Una derivación de la *veduta* es el *capriccio,* una fantasía arquitectónica donde edificios, vestigios arqueológicos, ruinas y otros elementos arquitectónicos se componen libremente mezclando elementos reales y fantásticos. El procedimiento y la temática influirán notablemente en dibujos tempranos de Ciceri y en sus primeras pinturas teatrales.

2.1.2 El paisaje de historia: Pierre-Henri de Valenciennes

El paisaje de historia de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) es una variante de la pintura de historia que sitúa la anécdota en un contexto creíble. La reelaboración del paisaje en estudio a partir de estudios del natural, la búsqueda de credibilidad del entorno y el uso exacto de la perspectiva lineal y cromática son características del arte de Valenciennes que influyen en el trabajo de los pintores escenógrafos.[4] En su taller se forma, entre otros, Pierre Prévost, primer pintor de los panoramas franceses.

2.1.3 Panoramas y dioramas: técnica y pintura

El panorama, pintura panorámica de 360°, despierta el interés del público por su extrema verosimilitud. Prévost tiene el talento de elegir como ayudantes a pintores tan dotados como Louis-Mandé Daguerre (1787-1851), que será a su vez el inventor del diorama, un dispositivo que muestra una pintura duplicada – de ahí el nombre – de proporciones gigantes y realismo fotográfico que cambia de apariencia a vista del público, ya sea mediante el giro del escenario o por el uso de telas translúcidas. El diorama introduce el concepto de transformación de la imagen mediante juegos de luces cambiantes que imitan tanto la salida del sol o de la luna, como el fuego de un incendio o el movimiento de las nubes, efectos que Ciceri conoce de primera mano por su colaboración con Daguerre.[5]

2.1.4 El espíritu pintoresco. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*

El espíritu pintoresco, ya observable en el *capriccio*, parte del conocimiento de la pintura de paisaje; se asocia al fenómeno del turismo que comienza a desarrollarse en esta época beneficiado por la mejora en las carreteras y los medios de transporte. Lo pintoresco triunfa con *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, un libro monumental publicado entre 1826 y 1878 por el barón Taylor que supone el primer compendio del patrimonio francés.[6] La publicación cuenta con la colaboración de numerosos dibujantes y grabadores, entre los que se encuentran Eugène Ciceri, Daguerre, y el propio Charles Ciceri, que participa en los números dedicados a Normandía, Franco-Condado y Auvernia (Wild 2014, 300). Las ilustraciones influirán en la verosimilitud con que la escenografía pictórica aborda la representación de arquitecturas del pasado.

4 Valenciennes explica sus conceptos de paisaje idealizado y uso de la perspectiva en su ensayo *Éléments de perspective pratique, a l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* (1799).

5 Apenas se conservan dos dibujos atribuidos a Daguerre de su actividad en la Ópera de Paris. De estos años se conservan diversos dibujos y cuadros de caballete vinculados al diorama donde destaca la precisión fotográfica con la que se representan efectos luminosos, como la sobreexposición de las fuentes de luz o la contaminación luminosa que crean los reflejos de las zonas de luz en las zonas de sombra contiguas.

6 Isidore Taylor, conocido como barón Taylor, es promotor cultural y autor teatral. Dirige la Comédie-Française de 1830 a 1838 ayudado por Ciceri, que trabaja allí de 1819 a 1833. Ver Daniels 2003, 28-41; Wild 2014, 40.

e-ISSN 2280-8841

2.1.5 Jean Baptiste Isabey

Las escenografías de Jean Baptiste Isabey (1767-1855), pintor, decorador y miniaturista alumno de David, se caracterizan por un lenguaje de convención neoclásica y espíritu romántico que intenta superar la tradición barroca. Isabey se esfuerza por mostrar la personalidad del motivo mediante una búsqueda de verosimilitud de los elementos escenográficos, prestando gran atención a la arquitectura y a la construcción en perspectiva, frontal y oblicua. Aunque la iluminación suele ser convencional y la perspectiva algo rígida, sus escenografías preludian la síntesis pictórica de Ciceri.[7]

2.2 La invención de Ciceri

Ciceri aparece en el momento exacto y en el lugar oportuno. Su obra asume los ideales, procedimientos y aprendizajes ya señalados para crear una nueva concepción escenográfica. No solo se beneficia de este clima general de la época, sino que personalmente está vinculado a la pintura decorativa de espíritu romántico que representa su suegro Isabey, y al espíritu técnico, positivista y realista que representa Daguerre – cuya colaboración culmina en la producción de *Aladin* en 1822, que acabará impregnando la producción de Ciceri.[8] Hasta la aparición de Ciceri y de Daguerre los espectadores de la ópera asistían en directo a rápidos cambios de escena donde los sucesivos planos pintados con representaciones estereotipadas subían y bajaban del telar. Pero a partir de la década de 1820, los decorados rompen la monótona y habitual distribución simétrica de planos pintados fugando hacia un punto central, y comienzan a introducir variaciones, efectos, cajas escénicas y elementos tridimensionales que necesitan entreactos para los cambios. En *La Muette de Portici* de 1828 Ciceri baja el telón por primera vez entre el cuarto y quinto acto para instalar un Vesubio en erupción. Un año después, en *Guillaume Tell*, Ciceri introduce plataformas practicables con representaciones de rocas y puentes sobre barrancos y experimenta con efectos de luz para representar una tormenta en el lago: la complejidad de los cambios de escena hace necesario bajar el telón varias veces.[9] Una vez que Ciceri da este primer paso, los autores y los decoradores tendrán la libertad de plantear escenas tan complicadas como deseen, ya que los cambios no tienen que ser ni rápidos ni visibles. Los elementos planos y tridimensionales son unificados mediante una pintura de un ilusionismo nunca antes alcanzado, puesta en valor por una iluminación general plana y frontal. En 1831, con el apoyo del doctor Louis Veron, nuevo director de la Ópera de Paris, Ciceri inaugura definitivamente la nueva escenografía con los decorados de *Robert le Diable*. Viaja a Arles para tomar bocetos de Sainte-Trophyme que luego reproduce en el cuadro 2 del acto III de la ópera donde las monjas, saliendo de sus celdas bajo las bóvedas iluminadas por la luna, producen en el público un efecto inolvidable.[10] La luz de luna se obtiene por medio de lámparas de gas colgadas por vez primera del telar del teatro. La escenografía, en efecto, aprovecha las posibilidades de la iluminación de gas introducida en 1822, que permite un control y una regulación lejanos, lo que se traduce en una mayor intensidad y en la posibilidad de crear una gama de efectos luminosos para completar la iluminación básica frontal; Ciceri desarrolla, por ejemplo, el ciclorama, una superficie plana modificada por el juego cambiante de la luz. El mérito e impacto de Ciceri fue crear un nuevo tipo de escenografía donde, para situar y explicar la acción escénica, la pintura resultaba tan indispensable como el diálogo.

---

7 La Bibliothèque-musée de l´Opéra de París conserva once imágenes de escenografías de Isabey. También conserva un boceto de Ciceri, realizado cuando trabaja a las órdenes de Isabey, para su decorado *L'enfant prodigue*. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751795j`.

8 En esta producción, Barry Daniels distingue entre las aportaciones de Daguerre, más deseosas de exactitud histórica y realismo, y las-de Ciceri, aún más ligadas a la convención de Isabey. El ejemplo de Daguerre en esta última colaboración habría sido decisivo en la posterior producción de Ciceri. Daniels 1981, 85-6.

9 A partir de 1831 menos de un tercio de las producciones mostrarán cambios a vista de público (Join-Diéterle 1988, 190-1). *Robert le diable* mantiene algunos cambios a vista como las nubes que se retiran para dar paso a la famosa escena del claustro. Los procedimientos escenotécnicos del momento vienen bien recogidos en *L´envers du décor*, Join-Diéterle et al. 2012.

10 *Robert le diable* supone el gran hito de la escenografía 'pictórica' del siglo XIX. Se repondrá repetidamente hasta 1891, usando en tres ocasiones los decorados de Ciceri: ca. 1860, 1870 y 1876. Degas, gran amante de la ópera, elige el pasaje emblemático del *ballet* de las monjas como tema de dos cuadros pintados en 1872 y 1876. Ver Wild 1987, 232; Kahane 1985, 9-29, 66.

e-ISSN 2280-8841

Figura 1
Pierre-Luc-Charles Ciceri,
Vista animada de Nápoles. 1827.
Aguada sepia y gris sobre lápiz, papel, 125 × 98 mm.
Vendido en Tajan el 27 de noviembre de 2013.
https://www.tajan.com/auction-lot/pierre-luc-charles-ciceri-saint-cloud-1782-saint-_773C374F84

3 Los dibujos de Ciceri

Todas las escenografías de Ciceri parten de dibujos previos. Hay registro de aproximadamente 497 dibujos suyos con representaciones de paisajes y arquitecturas que, casi en su totalidad, son dibujos preparatorios para escenografías.[11] Por eso, los dibujos presentan el mismo espíritu romántico, el mismo vocabulario temático (ruinas de la antigüedad, paisajes clásicos, fantasías medievales, evocaciones orientalistas, naturalezas pintorescas) y los mismos procedimientos compositivos de la escenografía a la que están destinados. Aunque los dibujos de Ciceri son similares en técnicas y tipologías a los dibujos de los pintores coetáneos, también muestran características específicamente teatrales, como la atención a los efectos luminosos, el enmarcado teatral y – quizá lo más relevante – la composición en planos, lo que facilita la conversión posterior ‘en perspectiva’ en los distintos planos de la escenografía **[figs 30-1]**. En cualquier caso, esta disposición en planos sucesivos casi nunca resulta demasiado evidente en los dibujos de Ciceri, que evita que la necesidad instrumental arruine el efecto visual del conjunto. Son dibujos que representan el efecto ideal que se pretende conseguir en el espectador antes que explicar la configuración real de la escenografía.

11 La Bibliothèque-musée de l’Opéra, conserva 417 dibujos de Ciceri catalogados por Nicole Wild: un álbum con 144 bocetos y dibujos de decorados, un álbum con 73 apuntes del viaje a Italia y con bocetos de distintas obras, y otros 190 dibujos en carpetas. ArtPrice, que muestra resultados de subastas desde 1984, incluye otros 65 dibujos; la Galerie La Nouvelle Athènes de Paris, especializada en dibujo del siglo XIX francés, da referencias de 5; MutualArt de 4; The Morgan Library & Museum de 3; el Museo del Louvre de 2; The Firestone Library de la Princeton University de 1.

Figura 2 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Torre de Francisco I en Le Havre*. 18… Lápiz, papel, 322 × 540 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397512626

Figura 3 Pierre-Luc-Charles Ciceri, Torre de Francisco I en Le Havre. 18… Acuarela, papel, 189 × 311 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397513943

3.1 Vocabulario y sintaxis. Evolución estilística

La obra de Ciceri muestra fundamentalmente dibujos del natural y dibujos de invención teatral. El primer tipo de dibujos, practicado por Ciceri desde su juventud, habla de vocabulario; el segundo tipo, de sintaxis. En los dibujos de invención Ciceri reelabora los elementos del mundo real en busca de una composición perfecta que, además, debe ajustarse a la escena descrita por el libreto y sugerida por la música. Aunque los dibujos cambian de carácter según los temas de las obras, podemos observar una evolución estilística a lo largo de la trayectoria de Ciceri.

Así, los primeros dibujos se aproximan al *Capriccio*, al paisaje de historia de Valenciennes y a los modelos de Isabey. Posteriormente, a medida que avanza la década de 1820, los dibujos huyen de una idealización indefinida, se vuelven más precisos y consiguen atrapar la individualidad de la escena para convertirla en protagonista, de acuerdo con los preceptos pintorescos. La textura pintoresca, 'áspera', 'compleja', 'variada' o 'rota' – es habitual mostrar los estragos causados por el tiempo –, se ajusta a los efectos de virtuosismo e ilusionismo perseguidos por Ciceri. Por otra parte, la composición pintoresca, al igual que la escenografía, se desarrolla en planos, habitualmente un primer plano oscuro, un plano medio más claro y un plano de fondo representado con menor nitidez. Otra característica pintoresca es que existe al menos un motivo reconocible (una ruina, un árbol, un puente, una tumba, etc.) para 'añadir efecto'. Finalmente, un punto de vista bajo refuerza la impresión de 'sublime'.[12] Los dibujos de Ciceri alcanzan sus mayores cotas de calidad entre 1825 y 1835. En la mayoría de los casos siguen los citados códigos pintorescos, aunque en ocasiones pueden ser más fantásticos y recordar los dibujos de Victor Hugo **[fig. 25]**. Por último, en los dibujos no teatrales de Ciceri realizados principalmente a partir de 1830, se advierte la influencia de los paisajes de Eugène Isabey, su cuñado y amigo, y también la similitud con los dibujos de su hijo Eugène.

3.2 Tipología y ejemplos

3.2.1 Apuntes del natural

Estos dibujos permiten desarrollar un vocabulario de motivos que posteriormente será reutilizado en ocasiones en sus dibujos teatrales. A su vez, en estos motivos reales ya se ensaya una mirada teatral. Así, en este apunte de Nápoles realizado en su viaje a Italia de 1827, el motivo enmarcado y el espacio habitado por personajes recuerdan una obra teatral. Se subraya además la iluminación. El carácter pintoresco resulta evidente en la búsqueda de la personalidad del motivo mediante detalles que muestran gran variedad de texturas: cubos, ropa tendida al sol, erosión del pavimento **[fig. 1]**.

En el dibujo a lápiz del puerto de Le Havre, el motivo central, aunque desplazado, es la desaparecida torre de Francisco I. Dos fugas oblicuas, la primera trazada por el muelle y la segunda por la disminución del tamaño de los barcos de izquierda a derecha, dan dinamismo a la composición, algo característico en la pintura escenográfica. El punto de vista lejano, que permite abarcar una gran amplitud, la minuciosidad de los detalles, que aporta verosimilitud, y el uso de la perspectiva son procedimientos propios de la *veduta* y también de la pintura panorámica cuya influencia queda atestiguada **[fig. 2]**.

Es interesante comparar este dibujo con una acuarela del mismo motivo, quizá acabada en estudio. El tratamiento sigue el concepto de pintoresco: la composición es compleja y cuenta con gran variedad de elementos – barcos, torre, caseta, edificios, viento, agua, humo – mientras que distintos detalles muestran la rotura y el paso del tiempo – la vegetación que se apodera de la torre, los sillares desprendidos, la caseta de madera. También son importantes los contrastes de texturas entre la torre de piedra y la caseta de madera o entre la delicada suavidad del cielo y la superficie metálica del agua **[fig. 3]**.

12 Las características de lo 'pintoresco' han sido sistematizadas por artistas como William Gilpin (1724-1804). En una frase muy citada, Gilpin sugiere que «una maza usada juiciosamente» podría hacer que el frontón insuficientemente desmoronado de una abadía fuese más 'pintoresco'.

e-ISSN 2280-8841

Figura 4 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Robert le Diable: boceto preparatorio para el acto III, cuadro 2: Tumba entre las ruinas*. 1831. Pluma y aguada sepia, 185 × 244 mm. Representación: Paris, Académie Royale de Musique – Le Peletier. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39752202k

Figura 5 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado*. Siglo XIX. Pluma y aguada de tinta, papel, 120 × 156 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751546s

3.2.2 Bocetos iniciales de invención

Ciceri ejecuta sus primeras ideas en bocetos muy esquemáticos en los que traza las líneas y las masas básicas de la composición. Lo habitual es que sean dibujos realizados con líneas de pluma y manchas de aguada sepia, como en estos ejemplos: uno, realizado en el viaje a Italia como una fantasía clásica al estilo de Hubert Robert, será reutilizado posteriormente para *Robert le diable*; otro, queda como un boceto de decorado sin identificar **[figs 4-5]**.

En ocasiones, Ciceri no usa la pluma, como en el boceto para *Le roi s'amuse* **[fig. 6]** o lo encomienda todo a las masas, distribuyendo luces y sombras sin necesidad de líneas **[fig. 7]**.

Aun siendo tan esquemáticos, estos bocetos son relevantes por mostrar las características del arte de Ciceri y las influencias del paisaje idealizado de Valenciennes **[fig. 5]**, del *capriccio* **[figs 4-7]** o de la escena pintoresca **[fig. 6]**. En la composición se distinguen los distintos planos sucesivos en los que se resolverá la escenografía acabada. Además, se usa la perspectiva lineal y cada plano presenta su propia fuga de manera que la composición se estructura en fugas oblicuas de direcciones opuestas que crean efecto de dinamismo.

En ocasiones estos bocetos iniciales se enriquecen superponiendo acuarela en tonos azules para los fondos y manteniendo la aguada sepia para primeros términos, estableciendo así, de manera cromática, una sensación de profundidad **[figs 8-9]**.

3.2.3 Bocetos de desarrollo

En un siguiente tipo de bocetos Ciceri desarrolla con más precisión la composición, las formas y la luz. Habitualmente inicia estos bocetos con un dibujo a lápiz que puede alcanzar un alto grado de detalle. Hay casos en que decide dejar el boceto en este estado lineal como ocurre en el magnífico dibujo destinado al telón del acto V de *Le Tasse* que representa la Villa d'Este **[fig. 10]**. En otros casos la capa inicial de lápiz se oculta tras un trabajo a pluma y aguada sepia como ocurre en un magnífico boceto que representa un templo en ruinas próximo a la estética del *capriccio* **[fig. 11]**.

El recurso alterno a la línea y a la mancha queda explicitado en dos bocetos para *Natalie o La laitière suisse* realizados a partir de apuntes del natural, hoy perdidos, de su viaje a Suiza de 1827 **[figs 12-13]**. El primer boceto desarrolla a lápiz con gran precisión los elementos centrales de la composición (puente, pabellón a la derecha). El segundo boceto parece una reelaboración del primero porque el dibujo a lápiz es menos detallado, pero los añadidos de trazos de tinta y de manchas de acuarela concretan la luz de la escena y establecen la profundidad de los planos. Además, se ha añadido una cuadrícula para comprobar el encaje del

Figura 6 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Le roi s'amuse: boceto de decorado de los actos IV et V: la cabecera de Notre-Dame y una multitud de figuras en la Place de la Grève*. 1832. Representación: Paris: Comédie-Française. Aguada sepia y lápiz, papel, 153 × 266 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397521238

Figura 7 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado*. Siglo XIX. Aguada sepia y lápiz, papel, 152 × 211 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751455g

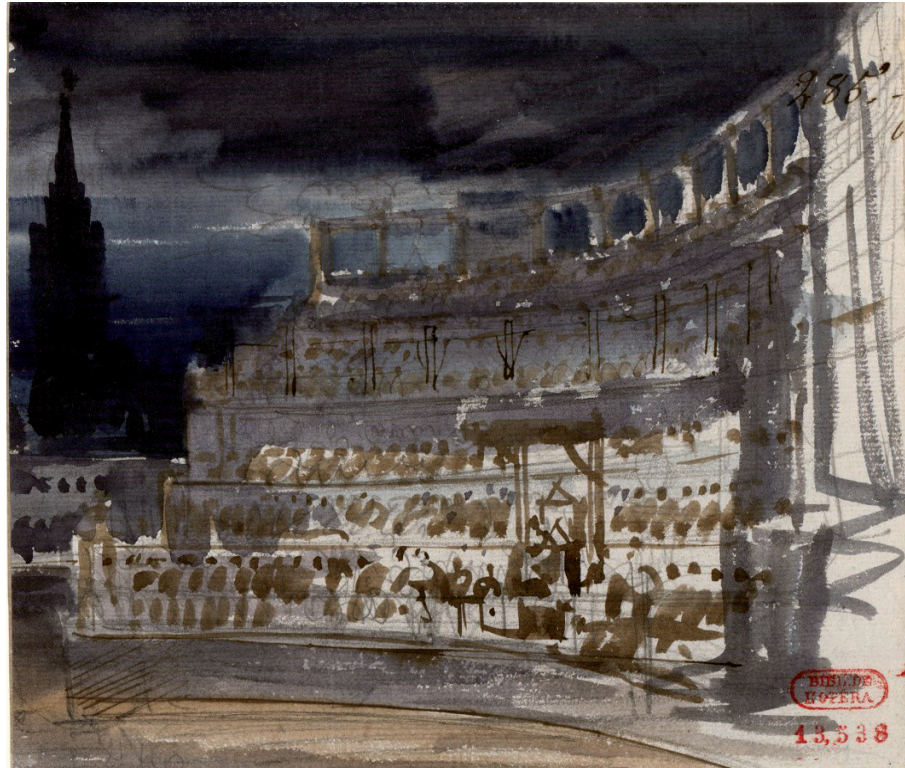



Figura 8 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado*. Siglo XIX. Acuarela, aguada sepia y lápiz, papel, 141 × 166 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751456t`

Figura 9 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado*. Siglo XIX. Acuarela, aguada sepia y lápiz, papel, 371 × 457 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397513587`

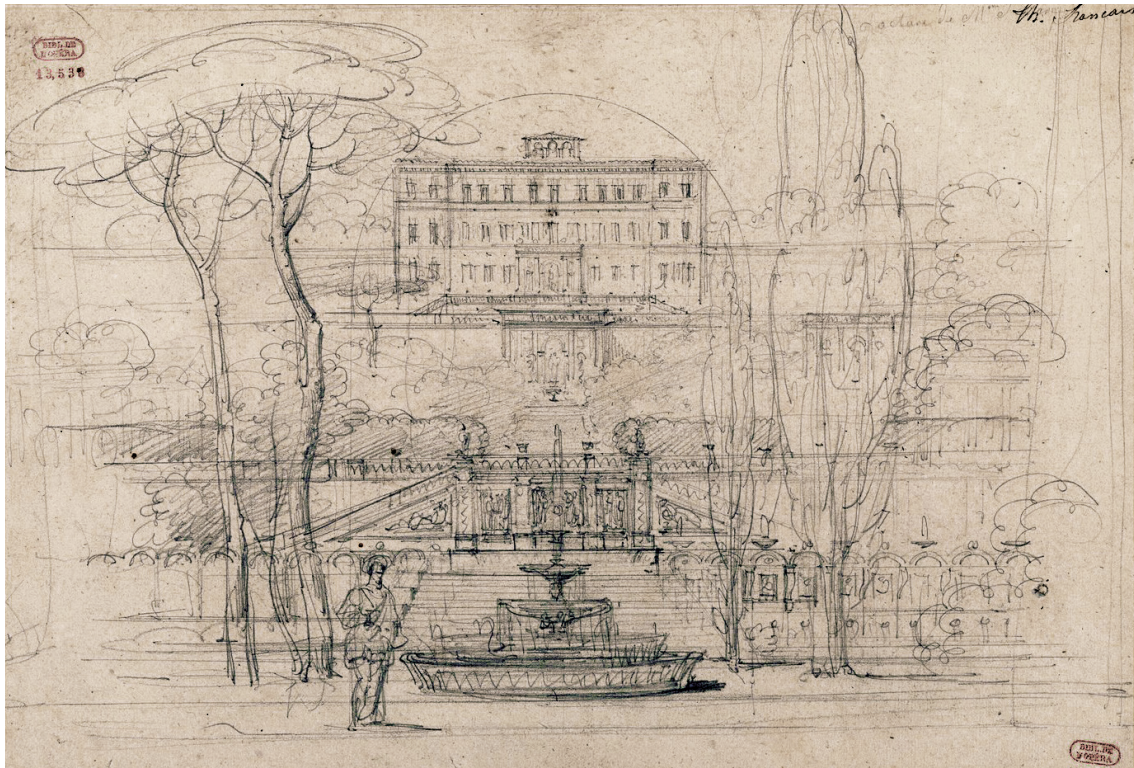



Figura 10 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Le Tasse: boceto para el telón del acto V: villa d'Este, Tivoli*. 1826. Representación: Paris, Comédie-Française. Lápiz, papel, 275 × 400 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397521656

Figura 11 Pierre-Luc-Charles Ciceri, Ruinas. Decorado no identificado. ca.1830. Pluma y aguada sepia sobre lápiz, papel. Princeton, Albert Mathias Friend Collection of Set Designs, Graphic Arts Collection, Firestone Library, Princeton University. https://graphicarts.princeton.edu/2013/10/08/pierre-luc-charles-ciceri-1782-1868/

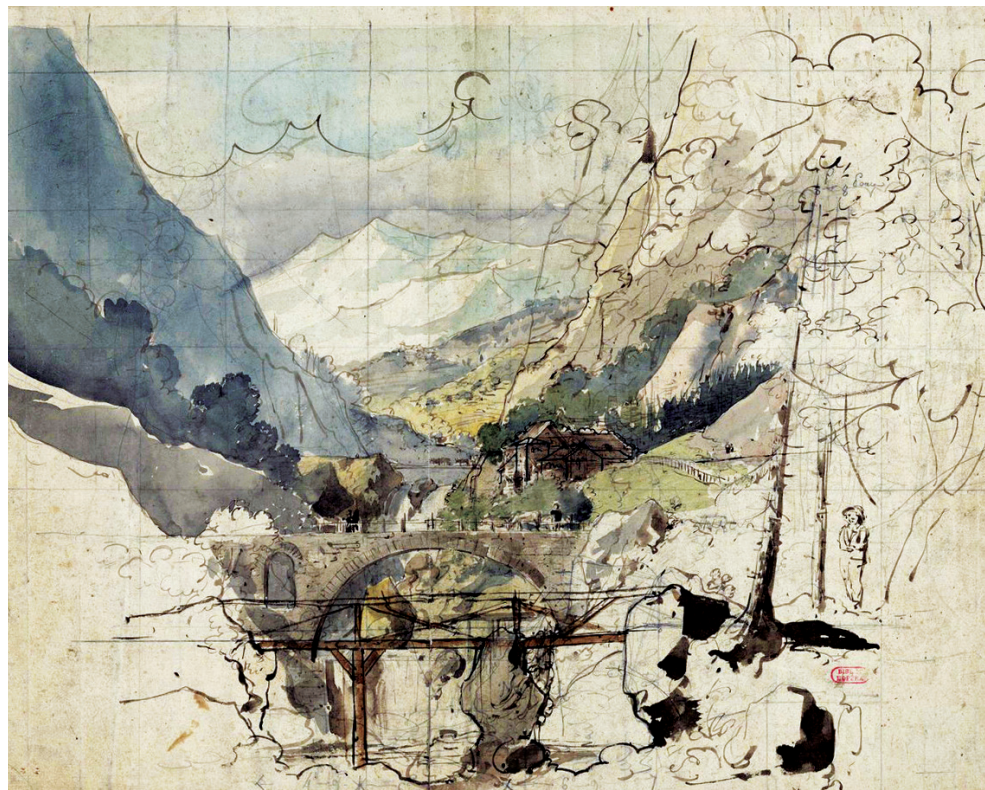



Figura 12 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Nathalie ou La laitière suisse: boceto de decorado del acto I*. 1832. Representación: Paris, Académie Royale de Musique-Le Peletier. Lápiz, papel, 430 × 555 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397520021`

Figura 13 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Nathalie ou La laitière suisse: boceto de decorado del acto I*. 1832. Representación: Paris, Académie Royale de Musique-Le Peletier. Lápiz, papel, con añadido de cuadrícula, 382 × 485 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39752003c`

Figura 14 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Le Cid d'Andalousie: boceto de decorado del acto IV*. 1825. Representación: Paris: Comédie-Française. Aguada sepia y lápiz, papel, 171 × 228 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397509699

Figura 15 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Moïse: boceto de decorado del acto I*. 1826. Representación: Paris, Académie Royale de Musique-Le Peletier. Acuarela y lápiz, papel, 402 × 582 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751988t

motivo en las medidas reales del teatro o de la tela pintada. Respecto al primer boceto se han simplificado elementos y ahora aparece un único motivo central formado por dos puentes, uno de madera y otro de piedra, que contrasta con el marco de una naturaleza sublime.

La mayoría de estos bocetos de desarrollo muestran las mejores cualidades del arte de Ciceri, especialmente su capacidad de combinar invención y realidad, evocación y precisión **[figs 14-15]**. Es interesante analizar un boceto de temática urbana, como el realizado para Clemente VII con una vista de Roma **[fig. 16]**. Posiblemente el boceto está en relación con un boceto previo en el que Ciceri recurre a un punto de vista elevado, al estilo de las pinturas de los panoramas **[fig. 17]**. En el boceto más desarrollado Ciceri regresa al habitual punto de vista bajo, típicamente teatral, y subraya la habitual disposición en planos, alternando sepias y azules.

3.2.4 Dibujos de detalles y elementos particulares

La búsqueda de precisión y verosimilitud de Ciceri se observa en ejemplos en los que estudia detalles y elementos particulares de la composición: así, los dos laterales con casas medievales, detalles del palacio para *Aladin ou La lampe merveilleuse*, o el interior veneciano con un exacto estudio de una perspectiva ligeramente oblicua **[figs 18-20]**. Se trata de dibujos realizados a lápiz que representan la arquitectura con un alto grado de detalle, al estilo de los dibujos y litografías que ilustran el libro *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

3.2.5 Dibujos recortados para maquetas

Algunos dibujos de Ciceri han sido recortados para formar parte de una maqueta teatral. Estos dibujos pueden ser tanto bocetos de desarrollo como dibujos preparatorios finales. En el primer caso, servirían para componer maquetas de trabajo, realizadas durante el proceso creativo **[fig. 21]**. En el segundo caso servirían para componer maquetas finales de presentación destinadas a mostrar la propuesta escenográfica al director del teatro o al director de escena **[figs 22-3]**. En estos ejemplos, para completar la maqueta, faltarían el plano del telón de fondo y posiblemente algún plano intermedio. Estos dibujos no son habituales en la producción de Ciceri; de hecho, no se conserva íntegramente ninguna maqueta suya a diferencia de lo que sí ocurre con

Figura 16
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Clément VIII: boceto de decorado del acto V, último cuadro*. 1832. Representación: Paris: Comédie-Française. Acuarela, pluma y lápiz, papel, con añadido de cuadrícula, 297 × 409 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra.
`https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39750973j`

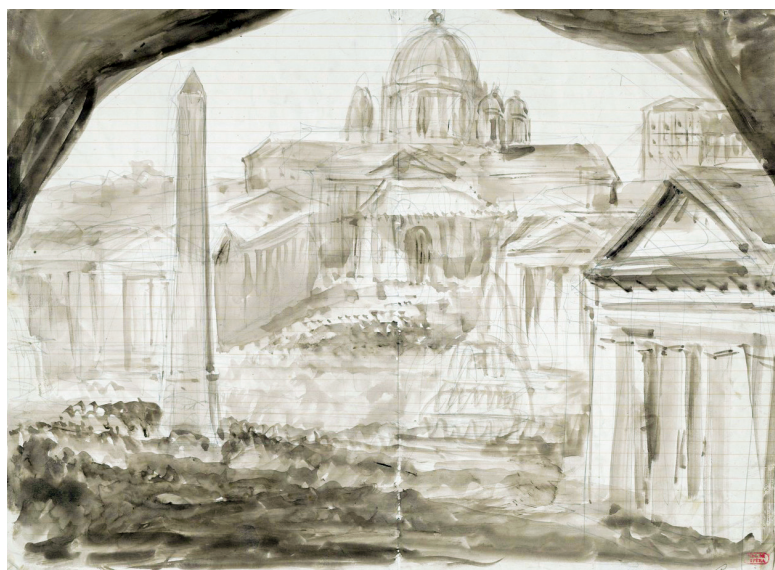



Figura 17
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado (¿Clemente VII?): San Pedro, Roma*. Siglo XIX. Aguada sepia y lápiz, papel, 395 × 520 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra.
`https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397513734`

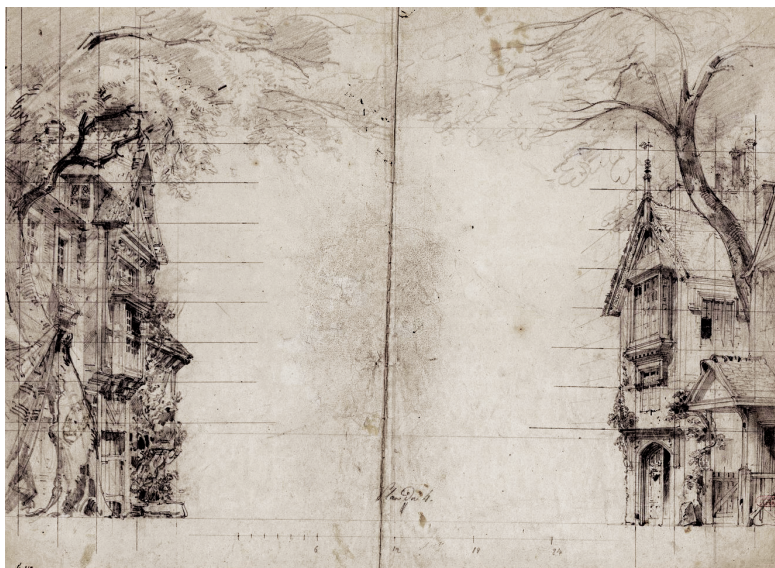



Figura 18
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado: casas rústicas*. Siglo XIX. Lápiz, papel, con añadido de cuadrícula, 390 × 548 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra.
`https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397513676`

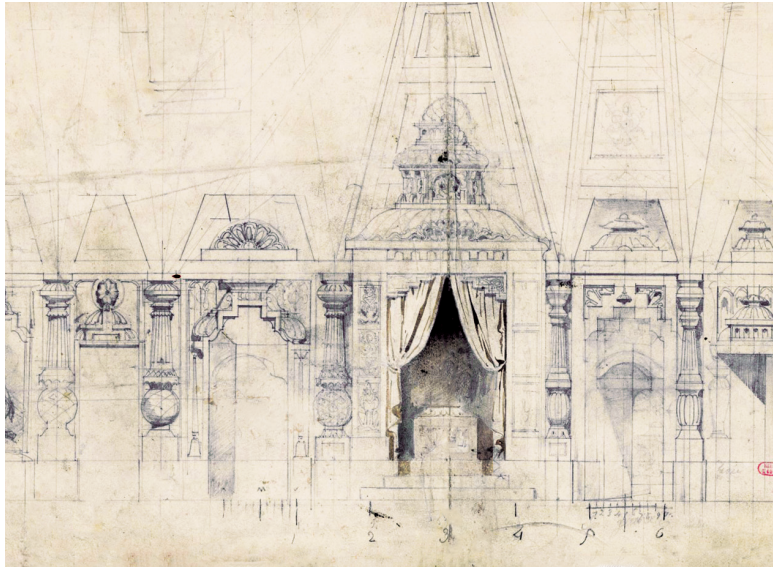



Figura 19
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Aladin ou La lampe merveilleuse*. 1822. Representación: Paris, Théâtre de l'Opéra-Le Peletier. Lápiz y toque de aguada sepia, papel, con añadido de cuadrícula, 287 × 480 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39750895k`

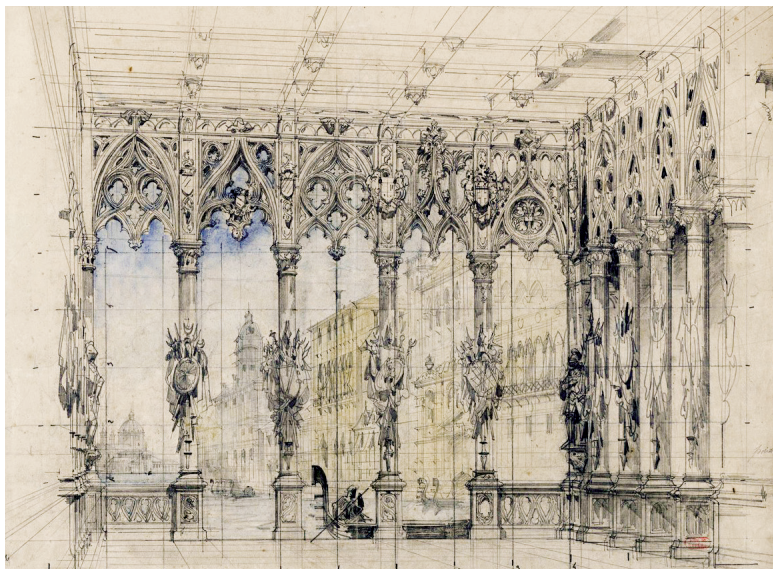



Figura 20
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado: interior de un palacio veneciano de estilo gótico abierto al canal*. Siglo XIX. Acuarela y lápiz, papel, 445 × 540 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751369w`

Figura 21
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Elemento de maqueta*. Siglo XIX. Aguada sepia y lápiz, papel recortado. 195 × 276 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751281g`

Figura 22
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Elemento de maqueta*. Siglo XIX. Aguada sepia y lápiz, papel recortado. 254 × 375 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751480p`

Figura 23
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Elemento de maqueta*. 1847. Acuarela y lápiz, papel recortado, 209 × 301 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751443g`

Figura 24
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Robert le Diable: boceto de decorado del acto III, cuadro 2*. 1831. Representación: Paris: Académie Royale de Musique-Le Peletier. Pluma, acuarela y realces de blanco, papel, 270 × 410 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb454843260`

Figura 25
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Gustave III: boceto de decorado del acto III*. 1833. Representación: Paris: Académie Royale de Musique-Le Peletier. Acuarela y realce de gouache blanco, papel, 277 × 345 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l’Opéra. `http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751882g`

Figura 26
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Manon Lescaut: boceto de decorado*. 1830. Representación: Paris, Théâtre de l’Odéon. Acuarela y lápiz, papel, 278 × 419 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l’Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397519624`

Figura 27
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado*. 1820. Aguada sepia y lápiz, papel, 272 × 391 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l’Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397514811`

sus discípulos.[13] Es significativo que Ciceri prefiera confiar en la capacidad visual de sus dibujos y no recurrir a la técnica estrictamente escenográfica de la maqueta.

3.2.6 Dibujos preparatorios finales

Ciceri muestra toda su maestría en los dibujos finales. Son dibujos que se muestran al director de escena y a la dirección del teatro para su aprobación, antes de ser puestos 'en perspectiva' y trasladarse a una maqueta final. Uno de los ejemplos más conocidos es el dibujo que realiza en 1831 para el cuadro 2 del acto III de *Robert Le diable* **[fig. 24]**. En esta acuarela con toques de gouache, la composición se organiza de manera rotunda a partir de referencias tomadas del natural. Presenta una perspectiva frontal con el punto de fuga desplazado hacia el lateral izquierdo. El efecto de profundidad se acentúa mediante las numerosas aberturas de la arquitectura y el habitual contraste entre términos sepias y azules, y términos enfocados y desenfocados. El dibujo fue reproducido en una famosa litografía por su hijo Eugene.[14]

En otras ocasiones Ciceri prefiere evocar la atmósfera general y los efectos luminosos sin alcanzar un grado de precisión tan alto, como ocurre en su dibujo para el acto III de *Gustave III*, que muestra un gran parecido con los dibujos de Victor Hugo **[fig. 25]**. La falta de concreción también puede deberse a que Ciceri confía en su capacidad para añadir precisión en el momento de pintar directamente en las telas. Un buen ejemplo es el dibujo preparatorio para *Manon Lescaut* que muestra la habitual gama sepia y azul y la disposición en planos sucesivos ordenados en una perspectiva oblicua **[fig. 26]**.

Hay otros dibujos finales realizados en una aguada monocromática sepia que sacrifican el color a una precisa descripción de las formas y de los efectos luminosos. Un buen ejemplo es este dibujo de una naturaleza alpina que aparece enmarcada por una arquitectura rústica de carácter pintoresco resuelta con una perspectiva estrictamente frontal **[fig. 27]**. La utilización de las aberturas del marco, el uso de la perspectiva y los distintos grados de acabado en los planos, crean una gran sensación de profundidad. En otros casos, el motivo pintoresco se representa en primer término, sin búsqueda de profundidad **[fig. 28]**. Otros dibujos de Ciceri, como el realizado para *Ali baba et les quarante voleurs* permiten conocer cómo se representa otro tema habitual de la escenografía pictórica, las grutas, un tema que ya era habitual en la escenografía barroca y que la escenografía del XIX trata de representar con mayor verosimilitud (solo con relativo éxito). De nuevo se emplean las aberturas y los contrastes cromáticos para crear sensación de profundidad **[fig. 29]**.

Un dibujo de 1836 que representa un interior rústico resulta particular porque los planos se disponen de manera muy evidente, como es habitual en su colaborador Caron pero sorprendente en la producción de Ciceri que prefiere crear en sus dibujos una imagen más continua, con un valor autónomo y menos instrumental **[fig. 30]**. Su principal interés radica en que está relacionado con una de las pocas escenografías de Ciceri que se han conservado **[fig. 31]**.[15]

3.2.7 Dibujos autónomos

Se conserva registro de algunos dibujos de paisajes y arquitecturas con un valor autónomo, sin referencias teatrales. En su mayoría son dibujos reelaborados en estudio a partir de dibujos del natural. Están realizados con acuarela y guache, y su calidad es variable. En ocasiones estos dibujos pueden resultar algo decepcionantes porque si quedan desprovistos de la fuerza de la teatralidad quedan abocados a un tratamiento excesivamente convencional. En algunos casos, como en un dibujo relativamente temprano de 1810, el tratamiento observa fielmente los códigos del *capriccio* **[fig. 32]**. En dibujos posteriores resulta evidente el carácter pintoresco como ocurre con la acuarela del puerto de Le Havre, ya citada **[fig. 3]**. En otros dibujos, aunque el uso teatral está descartado por el

13 La Bibliothèque-musée de l'Opéra de París conserva 31 maquetas de Charles Cambon, 27 de Edouard Despléchin y 33 del taller formado por Philipe Chaperon y Auguste Rubé (yerno de Ciceri). Todas pueden verse en BnF Gallica. De Auguste Caron no se conservan maquetas quizá porque, como se ha indicado, sus dibujos marcan con claridad los sucesivos planos de la escenografía.

14 Puede verse en BnF Gallica `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42674232c`.

15 En el castillo de Valençay se conservan tres escenografías de Ciceri y otras tres han sido mostradas en la Ópera Real de Versailles en 2018. Una de ellas, *Un Palais de marbre rehaussé d´Or*, de 1837, ha sido sometida a un complejo proceso de restauración en los talleres del pintor decorador Antoine Fontaine.

formato vertical, se mantiene la teatralidad (enmarcado de la escena, estructura clara en planos, figuras que animan la escena y subrayan la escala, contrastes cromáticos para crear profundidad) y el resultado estético es más convincente [fig. 33]. En los dibujos más tardíos se observa la influencia de Eugene Isabey, cuñado de Ciceri. Son dibujos caracterizados por la representación de planos entremezclados de agua, tierra y cielo, dispuestos a veces de manera violenta al estilo romántico o de una manera tranquila en sucesivos planos horizontales [fig. 34]. En ocasiones, presentan gran similitud con los dibujos de su hijo Eugène.[16]

Figura 28 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado*. Siglo XIX. Acuarela y gouache, papel, 320 × 336 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751449j

4 Los dibujos de los seguidores de Ciceri

La influencia de Ciceri se extiende a lo largo del siglo XIX y abarca, de manera esquemática, tres generaciones sucesivas de escenógrafos-pintores: una primera generación de colaboradores entre los que destacan Auguste Caron (1806-?), Charles Cambon (1802-1875) y Charles Séchan (1803-74), con sus colaboradores Edouard Despléchin (1802-77), Léon Feuchère (1804-57) y Jules Diéterle (1811-89); una segunda generación con los yernos de Ciceri Auguste Rubé (1817-99) y Joseph Nolau (1804-83), más Philippe Chaperon (1823-1906); y una tercera generación, con epígonos como Eugène Carpezat (1833-1912), Delphin Amable (1846-1916) o Marcel Jambon (1848-1908) que no conocen a Ciceri, pero que continúan su estética romántica hasta finales del siglo.[17]

Estos pintores-escenógrafos trabajan siempre como pintores ejecutores de decorados y, en ocasiones, como diseñadores de estos mismos decorados. En este segundo caso, deben realizar dibujos preparatorios. Un estudio comparativo y detallado de estos dibujos exigiría un artículo completo, pero podemos mostrar algunos ejemplos para indicar brevemente sus características básicas y concretar en lo esencial la influencia ejercida por Ciceri. Se ha señalado que los dibujos de Ciceri buscan representar el efecto ideal de la escenografía antes que explicar su configuración real y su disposición en planos. Tan solo Caron – joven colaborador que abandona su carrera de escenógrafo con apenas veinte años – prefiere indicar con claridad la distribución de la escenografía en planos sucesivos [fig. 35]; los demás discípulos de Ciceri continúan su estrategia de ofrecer la imagen ideal y pictórica que la escenografía ofrece al espectador.[18] El seguidor de Ciceri más sobresaliente y prolífico es Cambon. Sus dibujos se caracterizan por una invención compositiva y una variedad y virtuosismo técnicos iguales o superiores a los de Ciceri. Desde un punto de vista estilístico sus dibujos presentan interesantes características propias. En los dibujos más abocetados, tanto a lápiz como con aguada, el gesto es más ágil y expresivo y los márgenes suelen quedar menos trabajados para centrar la atención en el centro de la escena. Tanto en los dibujos abocetados como en los más acabados se emplea una base de color de un tono medio, a veces

16 Como indica Philippe Brochard, hay ciertas dificultades en catalogar los dibujos de Eugène Ciceri por su similitud con los dibujos de carácter autónomo realizados por su padre. Ver Brochard 2020.

17 Ver una tabla con la cronología de pintores en jefe y pintores externos de la Ópera de París en Wild 1987, 11-13. Ver también Join-Diéterle 2012, 41-55.

18 La Bibliothèque-musée de l'Opéra, conserva un gran número de dibujos de Cambon y Despléchin, algunos dibujos de Caron, y unos pocos ejemplos de los demás colaboradores directos de Ciceri. Hay también ejemplos de la segunda generación, en especial de Chaperon. Todos los dibujos pueden consultarse en BnF Gallica.

e-ISSN 2280-8841

Figura 29
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Ali Baba ou Les quarante voleurs: boceto de decorado del acto III*. 1832. Representación: Paris: Théâtre de l'Opéra-Le Peletier. Acuarela, papel, 371 × 535 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397509052`

Figura 30
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Un interior campesino*. 1836. Acuarela, papel, 186 × 234 mm. Nueva York, The Morgan Library & Museum. `https://www.themorgan.org/drawings/item/187727`

Figura 31
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Decorado teatral*. Escena: un interior campesino. Châteaux de Versailles. `https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/pierre-luc-charles-ciceri_decor-de-theatre-decor-de-scene-interieur-rustique_verge_peinture-a-la-colle_lin-etoffe`

Figura 32
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Paisaje con sol poniente*. 1810. Acuarela y gouache, madera. 267 mm diámetro. Vendido en The Potomack Company el 8 de febrero de 2020. Alexandria, Virginia, USA. `https://www.potomackcompany.com/auction-lot/pierre-luc-charles-ciceri-french-1782-1868-le-sol_2124E19BF6`

Figura 33
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto con gruta*. Siglo XIX. Acuarela, papel, 257 × 171 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751435v`

Figura 34
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Botes de pescadores en la orilla*. 1836. Acuarela con realces de blanco, papel, 225 × 290 mm. Vendido en MutualArt el 26 de noviembre de 2022. https://www.mutualart.com/Artwork/fishing-boats-on-the-beach/5A8E3618FC7A28AA0B023AC1CEB89E4C

Figura 35
Auguste Caron, *Le siège de Corinthe: boceto de decorado del acto I, cuadro 1: le vestibule du palais du Sénat à Corinthe*.1826. Representación: Paris, Académie Royale de Musique-Le Peletier. Acuarela y realces de guache, papel. 320 × 395 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001271z.r=Auguste%20Caron?rk=193134;0

Figura 36
Charles-Antoine Chambon, *Robin des Bois (Der Freischütz): boceto de decorado del acto II, chambre dans la maison du garde-chasse*. 1855. Representación: Paris, Théâtre-Lyrique. Carboncillo y realces de blanco, papel beige, 365 × 545 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l´Opéra. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001240d.r=Chambon%2C%20Charles%20-Antoine.?rk=343349;2

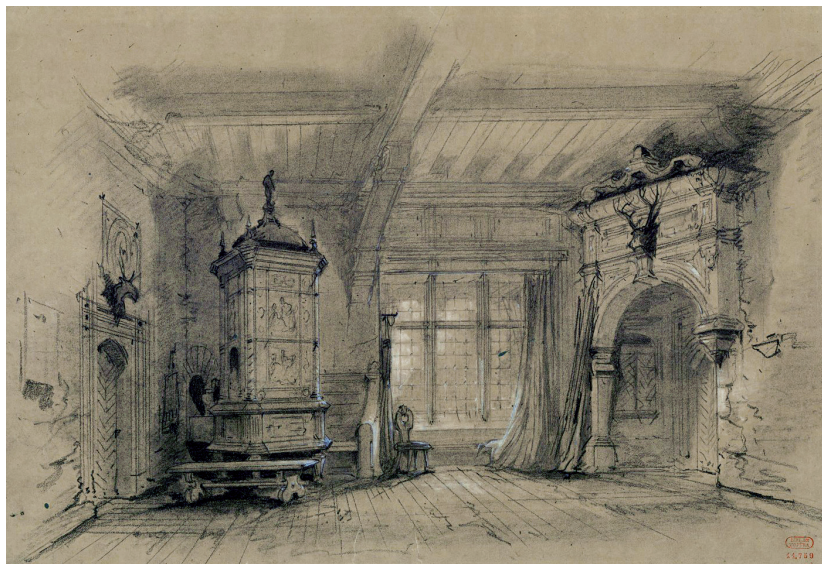



Figura 37
Charles-Antoine Chambon, *Don Juan: boceto de decorado del acto I*. 1866. Representación: Paris, Théâtre de l'Opéra-Le Peletier. Pluma, acuarela y realces de guache, papel, 325 × 427 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra.`https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000902t.r=Chambon%2C%20Charles%20-Antoine.?rk=4978565;2`

Figura 38
Charles-Antoine Chambon, *Robert Bruce: boceto de decorado del acto III, cuadro 3: la draperie s'ouvre découvrant le rempart de la forteresse*. 1846. Representación: Paris, Théâtre de l'Opéra-Le Peletier. Acuarela, papel, 371 × 535 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. `https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70012264.r=Charles%20Chambon?rk=472105;2`

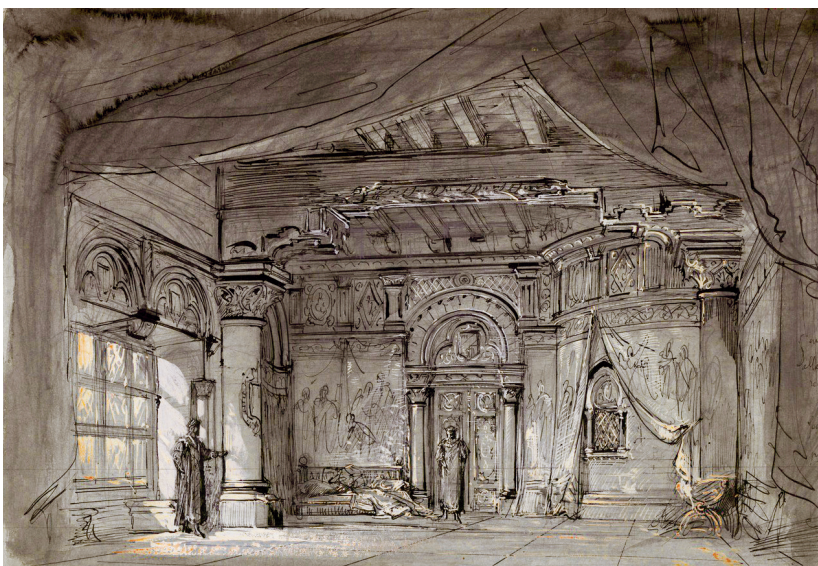



Figura 39
Edouard Despléchin, *Boceto de decorado no identificado*. Acuarela, papel, 371 × 535 mm. *Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra.* `https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000693m.r=edouard%20desplechin?rk=579402;0`

Figura 40 Edouard Despléchin, *Aïda: boceto de decorado del acto II, cuadro 2: entrée de la ville de Thèbes.* 1871. Representación: El Cairo, Teatro de la Ópera de El Cairo. Carboncillo, acuarela, guache, papel beige, 494 × 646 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70000175.r=edouard%20desplechin?rk=858373;2

Figura 41 Edouard Despléchin, *La Juive: Acto I: carrefour de la ville de Constance: maqueta en volumen.* 1875. Paris, Théâtre national de l'Opéra, Palais Garnier.Acuarela y guache, papel, maqueta en volumen. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69396528/f4.item.r=edouard%20desplechin

creada por una capa de aguada, y sobre esta base se realzan las luces con blancos, lo que permite ampliar la gama tonal **[figs 36-7]**. También se enriquece la gama cromática frente a la tendencia a la monocromía o bicromía de Ciceri **[fig. 38]**. Despléchin es un pintor notable que dibuja en códigos similares y que, en sus mejores ejemplos, alcanza el virtuosismo de Ciceri y Cambon, tanto en bocetos como en dibujos más acabados **[figs 39-40]**. En el trabajo en equipo que exigen estas escenografías, Despléchin se encarga habitualmente de realizar los dibujos que, recortados y plegados, serán utilizados en las maquetas; se trata de una tipología de dibujo que, como se ha señalado, apenas existe en Ciceri **[fig. 41]**.

Los demás colaboradores de Ciceri trabajan más como pintores de decorados que como diseñadores y, por ello, producen muchos menos dibujos; además no suelen tener la precisión de los dibujos del maestro, aunque sí pueden conseguir hermosos efectos de conjunto **[fig. 42]**. La segunda generación de pintores-escenógrafos modifica ligeramente los códigos estilísticos de Ciceri, tal como se aprecia en los mejores dibujos de Chaperon, caracterizados por un mayor colorido y una mayor síntesis en el trazo **[fig. 43]**. La tercera generación prolonga estos códigos pero el tratamiento gráfico y la inventiva resultan más convencionales.

5 Conclusión

La gran mayoría de los dibujos de Ciceri muestra un gran virtuosismo, tanto en el uso del lápiz como de la aguda y acuarela. Este dominio le permite asegurar la eficacia instrumental de sus dibujos: Ciceri confía en su capacidad visual para representar futuras escenografías y apenas siente necesidad de hacer maquetas. El dibujante Ciceri muestra en sus dibujos una visión romántica ideal que el escenógrafo Ciceri tratará de reproducir en escena. La orientación instrumental nunca menoscaba el genuino interés y aprecio que muestra Ciceri por el dibujo, un arte que cultiva desde su juventud y al que otorga un valor autónomo. Así, Ciceri no añade cuadrículas en sus dibujos más acabados para preservar su belleza y la necesidad de distribuir la composición en planos sucesivos nunca es demasiado evidente para arruinar el efecto estético del conjunto. Por otra parte, esta disposición en planos y otras características 'teatrales' de sus dibujos (enmarcado de la escena, efectos luminosos, contrastes cromáticos) no solo menoscaban su calidad, sino que, por el contrario, la refuerzan. El valor artístico y estético de los dibujos es innegable, aunque la inventiva de Ciceri puede parecer más limitada, por ejemplo, en temas exóticos, si escasean las referencias – ya sean apuntes del natural propios o imágenes ajenas – a las que se muestra tan atento. En sus dibujos Ciceri sintetiza distintos ideales estéticos y procedimientos de su época; muestra tanto una vinculación personal

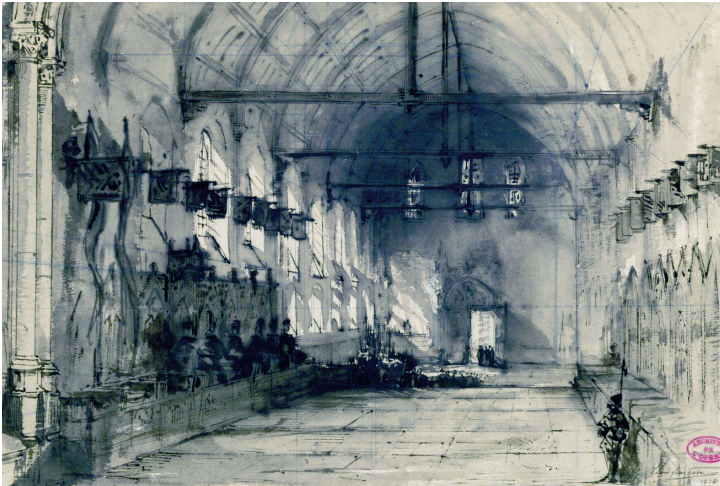



Figura 42 Léon Feuchère, *Boceto de decorado no identificado*. 1836. Aguada de tinta sepia, papel, 260 × 392 mm. Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000703j.r=Léon%20Feuchère?rk=21459;2

Figura 43 Philippe Chaperon, *Caligula. Boceto de decorado del acto I*. 1883. Representación: Paris, Théâtre de l'Odéon. Pluma y acuarela, papel, 156 × 227 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000989r.r=philippe%20chaperon?rk=257512;0

a la pintura romántica, gracias a los Isabey, como al espíritu positivista de su colaborador Daguerre. En este cruce de confluencias estéticas y multidisciplinares, los dibujos de Ciceri son, sin duda, una expresión muy significativa del arte del dibujo en la primera mitad del siglo XIX.

Bibliografía

Auclair, M. (2019). *L'Opéra de Paris. 350 ans d'histoire*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo.

Brochard, P. (2020). *Eugène Ciceri (1813-1890) Peindre, litographier et enseigner le paysage au XIXe siècle* [thèse de doctorat]. Dijon: Université Bourgogne Franche Comté.

Cedolin, F. (2019). «Le décor historique de l'Opéra royal du château de Versailles présenté jusqu'au 22 septembre». *Actu*. https://actu.fr/ile-de-france/versailles_78646/yvelines-decor-historique-lopera-royal-chateau-versailles-presente-jusquau-22-septembre_26771485.html.

Château de Valençay. *Charles Ciceri. Décors.* https://www.chateau-valencay.fr/en/decouvrir/le-theatre/.

Daniels, B. (1981). «Cicéri and Daguerre: Set Designers for the Paris Opera, 1820-1822». *Theatre survey: the American journal of theatre history*, 22(1), 69-90.

Daniels, B. (2003). *Le Décor de Théâtre à l'Époque Romantique. Catalogue Raisonné des Décors de la Comédie Française, 1799-1848.* Paris: Editions Bibliothèque Nationale de France.

Gallerie La Nouvelle Athènes. *Pierre-Luc-Charles-Ciceri. Project de décor pour Robert le Diable, vers 1831.* https://lanouvelleathenes.fr/2018/01/14/pierre-luc-charles-ciceri-1782-1868-4/.

Join-Diéterle, C. (1982). «Ciceri et la décoration théâtrale à l'Opéra de Paris pendant la première partie du XIXe siècle». Centre Régional de Publication de Bordeaux (éd.), *Victor Louis et le théâtre: scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII et XIX siècles*. Paris: CNRS éditions, 141-51.

Join-Diéterle, C. (1988). *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique.* Paris: Picard.

Join-Diéterle, C. et al. (2012). *L'envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle = Catalogue de l'exposition* (Moulins: Centre national du costume de scène et de la scénographie, 18 janvier-20 mai 2012). Moulins: Centre national du costume de scène.

Kahane, M. (éd.) (1985). *Robert le Diable = Catalogue de l'exposition* (Paris, Théâtre national de l'Opéra de Paris, 20 juin-20 septembre 1985). Paris: Bibliothèque Nationale.

Wild, N. (1987). *Décors et Costumes du XIXe Siècle.* Vol. 1, *À l'Ópera de Paris: Théâtres et Décorateurs.* Paris: Editions Bibliothèque Nationale de France.

Wild, N. (2014). *Décors et Costumes du XIXe Siècle.* Vol. 2, *Théâtres et Décorateurs.* Paris: Editions Bibliothèque Nationale de France.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 12 – Dicembre 2023

Quadri viventi e mascherate romane nelle fotografie di fine Ottocento
Attilio Simonetti, Henri Le Lieure e i fratelli Primoli

Edoardo Maggi
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract This paper aims to investigate the intriguing phenomenon of costumed parties held in Rome between 1880 and 1900 through the study of photographic material. In particular, the essay focuses on two main iconographic aspects: the carnival masquerades, conceived in most cases by the painter and antiquarian Attilio Simonetti and interpreted by some members of the International Artistic Association; and the *tableaux vivants*, the so-called living pictures, which were figurative compositions usually set up in the patrician residences, including that of the counts Giuseppe and Luigi Primoli, who were an active part in their creation. A crucial role was also played by Henri Le Lieure, a professional photographer of French origin who was responsible for much of the visual documentation of the time.

Keywords Living Paintings. Tableaux vivants. Masquerades. Feasts. Rome. Photography.

1 Introduzione. Le feste di Cervara e il Carnevale romano

Uno degli aspetti sicuramente più peculiari della Roma eclettica e 'decadente' di fine secolo, per quanto ancora poco indagato nei suoi dettagli, oltre che nelle sue premesse o ripercussioni antropologiche, fu il gusto per il travestimento, drammatizzazione di un interesse per il costume (sia storico che contemporaneo, popolare o antiquario)[1] che poteva estremizzarsi fino a diventare finzione pittoresca quasi caricaturale,[2] farsa revivalistica[3] animata da un giocoso desiderio di rievocazione performativa. Si trattava in fin dei conti dell'evoluzione di un'usanza già radicata nelle ritualità della Roma papalina, pratica che la diffusione della fotografia contribuì in maniera decisiva a formalizzare dal punto di vista estetico e a divulgare attraverso una documentazione visiva, sia diretta che indiretta, delle sue principali manifestazioni: le feste in costume e le mascherate pubbliche, specialmente quelle carnevalesche, che periodicamente avevano luogo in città e nei suoi dintorni.

Per come si vennero a configurare nella seconda metà del XIX secolo, appare evidente che una delle caratteristiche principali di queste '*performance*', di cui i sofisticati *tableaux vivants* tardo-ottocenteschi costituirono la sintesi

1 Per un catalogo di fotografie di costumi popolari romani si veda Picone Petrusa 1991.

2 Qui il termine 'pittoresco' è inteso in una duplice accezione, entrambe risiedenti nell'interpretazione estetologica del suo significato, ossia come scena capace di suggerire ed evocare una situazione (sia essa il contenuto di un'opera pittorica, letteraria o teatrale, oppure ancora un evento storico o un rito esotico) per mezzo della sua rappresentazione o rielaborazione; e parallelamente – più nello specifico – come imitazione dei soggetti e dei modi propri delle arti figurative.

3 Sul concetto di *revival* si rimanda, tra i molti testi, ad Argan 1974. Un recente contributo sull'argomento, incentrato sul periodo compreso tra il 1898 e la Seconda guerra mondiale, è Moure Cecchini 2021.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2022-06-12
Accepted 2023-05-22
Published 2023-12-04

Open access

Citation Maggi, E. (2023). "Quadri viventi e mascherate romane nelle fotografie di fine Ottocento. Attilio Simonetti, Henri Le Lieure e i fratelli Primoli". *MDCCC 1800*, 12, 115-154.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/007

Figura 1 Carlo Pittara, *Mascherata degli artisti a Tor Cervara*. 1870. Olio su cartone, 22 × 24 cm. Collezione privata (già Roma, Collezione Pecci Blunt). © Cambi Casa d'Aste

e l'approdo più congeniali, risiedeva proprio nella loro 'fotografabilità' – o, se si preferisce, fotogenia – in quanto erano spesso pensate per essere catturate dall'obiettivo, o quantomeno contemplavano *in nuce* la possibilità di diventare materiale iconografico. Mentre le mascherate, derivate da imperiture tradizioni, continuarono a rappresentare più che altro occasioni di intrattenimento popolare e divertimento condiviso, i *tableaux* furono espressioni compiute e sintomatiche delle aspirazioni elitarie di una società ormai al crepuscolo destinata a essere presto sostituita dalla borghesia industriale e dalla classe impiegatizia della neonata Capitale; prodotti di un Simbolismo immaginifico e di un 'manierismo' intellettuale che trova puntuali riscontri nella coeva produzione pittorica, nella poesia e nella letteratura romanzesca.[4] Entrambi i fenomeni – e quelli a essi affini come i balli in maschera – hanno però in comune l'essere forme di escapismo e testimonianze emblematiche della dilagante passione per la messa in scena, tratti tipici di una cultura sincretica e «bizantina»[5] in cui storicismo, orientalismo e tensioni moderniste si mescolano, e nuove suggestioni vengono così create, raccolte e scambiate.

Modelli di riferimento per gli sviluppi dei festeggiamenti del Carnevale nel periodo umbertino furono senz'altro gli incontri annuali che in primavera (di solito nei giorni a ridosso del 21 aprile, il Natale di Roma), tra gli anni Venti e i primi anni Novanta dell'Ottocento,[6] si tenevano a Cervara, località tra le mete preferite degli artisti risiedenti a Roma. Questi, travestiti, a cavallo o in sella d'asino e accompagnati da carri allegorici e

4 Cf. Cavazzi 1984, 143.

5 Dal nome della rivista *Cronaca bizantina* (1881-6), fondata a Roma dall'editore milanese Angelo Sommaruga e diretta nell'ultimo biennio, a seguito del processo per truffa subito da quest'ultimo, da D'Annunzio. Il termine «bizantina», mutuato da un distico elegiaco di Carducci, rimanda proprio alla decadenza morale, culturale e spirituale della città negli anni finali del secolo. Si vedano, tra gli altri testi, Squarciapino 1950; Piantoni 1972, XXXV-XL; Ghidetti 1979; Frontaloni, Pedullà 2021, 335-40.

6 Una delle prime escursioni potrebbe risalire addirittura al 1812 (di questa e di quelle degli anni immediatamente successivi non si sa però quasi nulla, se non che dovettero essere organizzate per iniziativa del pittore tedesco Friedrich Nerly), ma fu solo a partire dal 1832 che l'evento iniziò ad aprirsi anche ad artisti non tedeschi e quindi ad avere una più ampia risonanza e partecipazione (10).

Figura 2 Gioacchino Altobelli, *Carri allegorici alla festa di Cervara*. 1875 ca. Lastra al collodio, 26,6 × 38,3 cm. Roma, ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione); GFN (Gabinetto Fotografico Nazionale); Fondo Becchetti. Da Becchetti 1983a, 254

catafalchi – come documentato da un piccolo olio di Carlo Pittara del 1870[7] e da una fotografia di Giacchino Altobelli del 1875 circa **[figg. 1-2]** –, si univano in un corteo che da Porta Maggiore arrivava fino alle «Grotte» tufacee – in realtà cave abbandonate – nei pressi del Casale di Tor Cervara,[8] nell'area dove sorgeva l'antica tenuta di Cerbaro o «cervaretto», una riserva per la caccia ai cervi.[9] La località veniva animata da pranzi e abbondanti libagioni scandite da canti e cannonate a salve – con grande diletto dei popolani che puntualmente accorrevano numerosi per assistere allo spettacolo –, balli e giochi, rievocazioni e tornei cavallereschi, dato che il tema era spesso a sfondo militare: i convenuti, suddivisi in ordini (tra cui i «carabinieri» e gli «artiglieri»),[10] si sfidavano in finti duelli a colpi di spadoni di legno e calzando stivali di cartone.[11]

7 Un altro dipinto che testimonia la composizione del corteo, *Ritorno da Cervara* o *Corteo per la festa di Cervara* di Giuseppe Gabani (Senigallia, 1846-Roma, 1899), è conservato presso il Museo di Roma (inv. MR 3254). Cf. De Rosa, Trastulli 2001, 227-8 e 256-7; Virno 2004, 552.

8 E non, come spesso si è scritto, il paese di Cervara nei pressi di Subiaco (cf. Grassi, Zangarini 1989, 7). Le Grotte erano soprannominate l''Antro della Sibilla'.

9 La struttura venne inglobata nel 1628, insieme al duecentesco Castello della Cervelletta, nel borgo fatto costruire da Scipione Borghese. Nella seconda metà dell'Ottocento questa vasta tenuta sulla Via Prenestina, che comprendeva anche i resti della villa imperiale dei Gordiani (nota come Tor de' Schiavi), era di proprietà del Commendator Giuseppe Pinelli. Un'importante testimonianza sulle feste di Cervara e su altri eventi organizzati dagli artisti romani è Tomba 1928. L'autore, lui stesso artista (si veda nota 36 per un approfondimento biografico), si proponeva con questo testo di «narrare le bizzarrie e la vita spensierata di artisti della seconda metà dell'Ottocento» (5). Un sintetico contributo su Cervara e sul Carnevale romano nell'Ottocento è Antonacci, Fagiolo Dell'Arco 2001.

10 Sui berretti sfoggiavano come emblema una forchetta e un cucchiaio incrociati, i bottoni delle giacche erano panini da un soldo e i fondi di paglia delle fiaschette facevano da spalline (cf. Tomba 1928, 30-1). Seguiva sempre il corteo un carro-ambulanza «sul quale al ritorno prendevano posto quei carabinieri che colpiti, da Bacco, non riuscivano più a trovare sui somarelli il centro di gravità» (33).

11 Una descrizione del corteo e dei giochi si trova anche in Grassi, Zangarini 1989, 10-11 (gli autori hanno raccolto testimonianze dell'epoca, tra cui quella dello scultore inglese William Wetmore Story): i partecipanti alla scampagnata, si legge, «indossavano

MDCCC 1800
12, 2023, 115-154
e-ISSN 2280-8841

Figura 3 Fotografia Artistica di A. Sbracia & Co., *Carnevale degli artisti a Cervara, addobbo in stile orientaleggiante*. 1875 ca. Stampa all'albumina applicata su cartoncino, 20 × 15,5 cm (misure totali). Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti, inv. FB005678_02

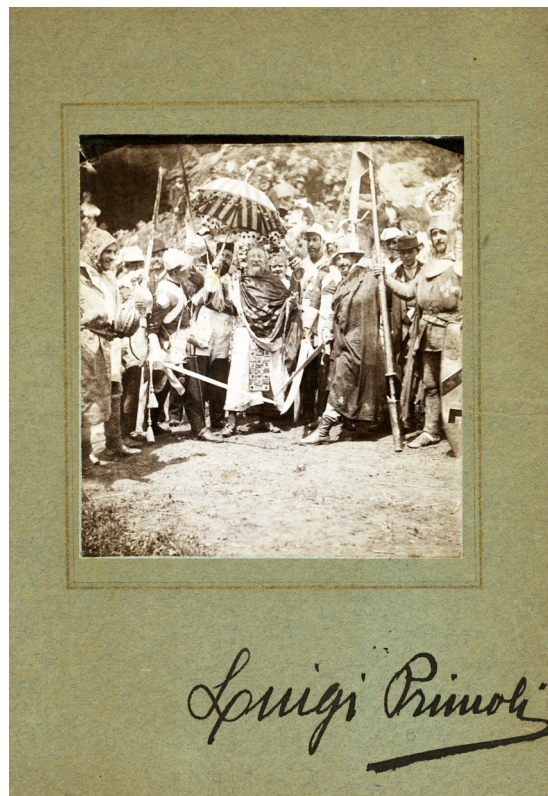



Figura 4 Luigi Primoli, *Foto di gruppo in maschera alla festa degli artisti di Cervara*. 1890. Stampa alla gelatina incollata su cartoncino, 8,4 × 7,4 cm (supporto primario) e 16,6 × 12,2 cm (supporto secondario). Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. AF 3902). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Istituito dalla numerosa colonia di artisti tedeschi[12] – già soliti riunirsi a Ponte Milvio (il «ponte Mollo», come era da essi soprannominato) per la loro cerimonia di iniziazione[13] – e in un primo tempo chiuso alle altre nazioni, questo «Carnevale dei tedeschi», come veniva appunto chiamato, divenne in seguito, soprattutto a partire dagli anni Settanta del XIX secolo, un evento cardine della vita culturale della Capitale,[14] omaggio festoso alla Campagna romana che fin dai primi decenni del secolo aveva attratto letterati e pittori, sia italiani che stranieri.[15] Particolarmente riuscite furono la festa del 1883, animata da un'«Olimpiade» preceduta da un prologo suddiviso

'vecchi vestiti che è possibile tirar fuori dagli studi di pittura o nei magazzini teatrali, o reperire nelle botteghe che danno in affitto costumi di maschera [...]. Indiani e cinesi, guerrieri antichi ed eroi medioevali, guardie nazionali e pulcinella, generali in stivaloni, dottori con parrucche gigantesche, sciaboloni di legno con terribili iscrizioni, cappelli giganteschi con piume fatte di erbaggi, in una parola non vi è assurdità e ridicolaggine che non si presenti'»; il «lungo e chiassoso esercito si schierava secondo le categorie delle armi: 'gendarmi, capocoorti, littori ed aiutanti di campo raggruppavano le singole unità'. Il presidente dava inizio alla giornata di festa con una ispezione militare. Alle grotte di Cervara veniva approntato un accampamento. [...] Fra le varie specialità (corse sui cavalli o sugli asini; lotta; tiro con l'arco) la più divertente, e la più sentita dagli 'atleti', era quella con la lancia. Il bersaglio era rappresentato dal recensore. Tutti gli artisti potevano così liberamente sfogarsi con lo storico antagonista».

12 Sulla presenza degli stranieri a Roma si può consultare D'Alessandro 1984. In particolare, sugli artisti tedeschi (i cosiddetti Deutsch-Römer), si rimanda a: Piantoni 1988, 37-45; Bonasegale 2006, 35-43.

13 Sulla colonia alemanna, la 'Società di Ponte Mollo', e i loro riti si veda sempre Grassi, Zangarini 1989, 8-9. Secondo lo scrittore e giornalista Friedrich Noack (1858-1930) l'ultimo «carnevale dei tedeschi» si tenne il 29 aprile 1847 (11). Un'altra fonte è la relazione di G. Boschi del 1845, *L'artistica società di Ponte Mollo riunita a festa nelle grotte del Cervaro*, dalla quale si apprende che l'ideazione della festa risalirebbe al 1815 (cf. D'Amelio 2021, 141).

14 Sull'argomento si rimanda anche a Negro 1966, 372-6. L'autore riporta, tra le altre, la testimonianza del pittore Nino Costa, il quale racconta dei giochi che si disputarono durante le manifestazioni del 1853.

15 Nella vasta letteratura sulla Campagna romana si rimanda in particolare a: Fleres 1904; Cervesato 1910; Eleuteri 1980; Becchetti 1983b; Mammucari 1984; 1990; 1992; De Rosa, Trastulli 1999; Langella, Mammucari 1999; Bonetti 2003; Bonfait 2013.

e-ISSN 2280-8841

in tre parti corrispondenti a Pittura, Scultura e Architettura,[16] e, nonostante i divertimenti fossero ormai diventati un'occasione di mero sollazzo pubblico, quella del 1892, la quale ebbe il suo culmine nel corteo in costume quattrocentesco intitolato *Gli sponsali*, al quale presero parte i pittori Augusto Alberici, Cesare Biseo e Cesare Tiratelli.[17]

Alcune fotografie conservate presso l'Archivio Fotografico del Museo di Roma, tra cui quelle di Vitaliano Stuani e Agostino Sbracia,[18] mostrano il livello di elaborazione che potevano raggiungere le feste di Cervara, rese ogni volta memorabili dalla ricchezza degli abiti e dalla sontuosità di addobbi e scenografie ispirate – non senza esagerazioni e qualche stereotipo – a diversi periodi e culture **[fig. 3]**. Il formato in cui venivano fatte circolare le stampe, era solitamente quello della *carte de visite*, di piccole dimensioni e con supporto in cartoncino recante quasi sempre le indicazioni del fotografo o dello studio responsabile della ripresa e, qualche volta, la dicitura «Ricordo» (di un dato Carnevale o di una festa) a indicare la loro primaria funzione di *souvenir*.[19]

Una delle ultime edizioni si tenne nel maggio del 1890 e consistette in una serie di festeggiamenti – ai quali chiunque poteva partecipare pagando un biglietto di tre lire – che, secondo il programma ufficiale, dovevano essere all'insegna «del lavoro, dell'industria, dell'arte, dell'eleganza» (Grassi, Zangarini 1989, 23). Fotografie risalenti a quell'anno, in cui si avverte tutta la spensieratezza dell'evento e si possono chiaramente distinguere le fogge dei costumi, si devono a Giuseppe (Roma, 1851-1927) e Luigi Primoli (Parigi, 1858-Roma, 1925),[20] e sono ora conservate tra l'Archivio Fotografico del Museo di Roma

Figura 5 Giuseppe Primoli, *Il carnevale degli artisti a Cervara*. 1890. Aristotipo, 9 × 8 cm (applicato su un cartone di 69 × 49 cm). Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli, inv. 16908/PROG. © Fondazione Primoli

16 Ogni parte si componeva a sua volta della presentazione del «soggetto, che ricostruiva in maniera fortemente ironica gli sviluppi storici dell'arte in questione, e dello «svolgimento del quadro», un «fuoco d'artificio di divertenti associazioni per immagini impensate e stravaganti» (Grassi, Zangarini 1989, 24-5).

17 Negli stessi anni anche Ostia fu interessata da rievocazioni in costume, ispirate però all'antica Roma: per le strade del sito sfilava il gruppo dei «Decemviri», composto, tra gli altri, dallo scultore Adolfo Apolloni e dai pittori Lorenzo Cecconi, Edoardo Forti e Onorato Carlandi, quest'ultimo nel ruolo di capo col nome di «Abacchio Britannico». Cf. Jandolo 1953, tavv. XXXI-XXXIV.

18 Vitaliano Stuani, ritrattista, ebbe studio in Via Belsiana 29, dove fu attivo tra il 1884 e il 1896. Ottenne una medaglia d'oro alla prima Esposizione Fotografica Italiana del 1887 (cf. Becchetti 1983a, 349). Agostino Sbracia, titolare di una «Fotografia Artistica», fu principalmente un vedutista attivo dai primi anni Sessanta in Via San Nicola da Tolentino 3 e in Via del Corso 118. La *Guida commerciale* lo segnala tra il 1872-74 anche in Via di Santa Maria in Via 7A, in Via del Moro 50 fino al 1899 e dall'anno successivo in Via di Santa Maria Maggiore 154 (cf. Becchetti 1983a, 344). Le stampe di Stuani sono indiate nel Cataloghi del Museo di Roma con i numeri di inventario AF 4021-4027.

19 Nell'Archivio Fotografico sono inoltre presenti 6 stampe (invv. AF 4015-4020), incollate su cartoncini colorati senza indicazioni di autorialità, relative a dei festeggiamenti in costume storico a Piazza del Popolo e a una sfilata carnevalesca per le vie di Roma. Solo una tra queste albumine reca una scritta che recita «Ricordo della tradizionale festa degli artisti a Cervara – Roma ap. 1884 – Gruppo Artiglieri».

20 Sui fratelli Primoli, in particolare sull'attività fotografica di Giuseppe, si rimanda a: Vitali 1968; Palazzoli 1979; Crispolti 1980; Becchetti, Pietrangeli 1981; Becchetti 1983a, 49-50; Bonadonna 2021. Decisamente meno nota è la produzione di Luigi, di cui si conservano ritratti, *tableaux* e reportage di avvenimenti storici e mondani. Documentò con partecipazione i riti della liturgia cattolica in Vaticano, eseguì numerose fotografie in occasione di un viaggio in India e Ceylon nel 1905-6 e partecipò nel 1911 alla mostra fotografica allestita nel contesto dell'Esposizione Internazionale di Roma. Le poche lastre a lui con certezza attribuibili ora alla Fondazione Primoli sono quelle sopravvissute allo sgombero della dimora di Via Sallustiana; molte altre, invece, potrebbero essere state assimilate a quelle di Giuseppe, con il quale condivideva in maniera osmotica idee e apparecchiature. Su Luigi fotografo si veda in particolare Becchetti 1983a, 50-2. Sull'Esposizione del 1911 cf. Caracciolo 1980, 39-44; Porretta 1980, 214-22; Becchetti 1983a, 55-7.

Figura 6 Henri Le Lieure, *Attilio Simonetti nel vesti del 'Gran Conestabile del Principe di Corcumello'*. 1880. Stampa all'albumina montata su cartoncino, 12 × 9 cm (misure totali). Roma, Archivio Simonetti. © Archivio Simonetti di Giovanni Carboni

a Palazzo Braschi e l'archivio fotografico della Fondazione Primoli.[21] Il primo gruppo si compone di 18 gelatine di piccolo formato montate su cartoncini che recano la firma di Luigi,[22] mentre il secondo (una ventina di aristotipi montati su un unico cartone e le corrispondenti lastre negative) è opera di Giuseppe **[figg. 4-5]**. Luigi realizzò in prevalenza ritratti di gruppo posati, mentre Giuseppe, abile memorialista e appassionato cronista, eseguì perlopiù visioni d'insieme, a volte prese da una certa distanza, e si concentrò anche su aspetti contestuali, come il popolino abbarbicato su una staccionata intento a guardare il corteo che avanza.

Con l'instaurazione del potere sabaudo il Carnevale romano[23] fu soggetto a una maggior regolamentazione, ma mantenne la sua fisionomia per almeno un ventennio. Cardine delle celebrazioni rimaneva Via del Corso, dove si svolgevano i cortei mascherati, la tradizionale corsa dei cavalli bàrberi (abolita dai Savoia nel 1874 in seguito alla morte di un giovane e solo sporadicamente reintrodotta, per poi essere definitivamente soppressa nel 1885)[24] e la festa dei moccoletti. I teatri Apollo e Argentina aprivano la stagione delle rappresentazioni sceniche con spettacoli sia di prosa che di lirica; per tutta la città si davano balli e ricevimenti, pubblici e privati, questi ultimi ospitati nelle dimore delle più facoltose famiglie romane appartenenti all'aristocrazia liberale 'bianca' (i Doria, i Caetani, i Pallavicini, gli Sforza Cesarini), in circoli e ambasciate.[25] Eventi di varia natura avevano luogo nel restaurato Politeama di Trastevere (veglioni e tarantelle), in Piazza Navona (sede del «festival popolare», la sera illuminato da fuochi di bengala e centinaia

21 Il Fondo Giuseppe Primoli si compone di quasi 13.000 lastre (negativi su vetro alla gelatina bromuro d'argento nei formati 8 × 9, 9 × 12 e 13 × 18 cm) e circa 4.700 positivi (perlopiù albumine e aristotipi, le uniche stampe originali da lui realizzate giunte fino a noi) incollati, solitamente a gruppi di 15 immagini, su 318 cartoni di medio e grande formato. A questo materiale si aggiungono *carte de visite*, diapositive su vetro, negativi su pellicola al nitrato di cellulosa e alcuni album. L'intero patrimonio è digitalizzato e disponibile all'indirizzo `https://archivio.fondazioneprimoli.it/archivio/fotografico`.

22 Cf. Becchetti 1983a, 253 nota 281; Cavazzi 1984, 101 e 232 nota 108. L'applicazione delle stampe su cartoncini verdognoli è una costante nella produzione fotografica di Luigi Primoli e si riscontra in altri archivi che conservano fototipi da lui prodotti o a lui attribuiti, come il Fondo Lamberto Vitali presso il Civico Archivio Fotografico – Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco di Milano (invv. LV 59-65). Questo nucleo si compone principalmente di «Ricordi» del torneo cavalleresco organizzato nel 1893 per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia. Gli esemplari, così come gli altri fondi della raccolta milanese, sono consultabili all'indirizzo `https://fotografieincomune.comune.milano.it/fotografieincomune/`.

23 Le cui origini vanno fatte risalire ai Saturnali dell'antica Roma. Dalla metà del Quattrocento, per volere di Papa Paolo II Barbo, i giochi che lo contraddistinguevano, che nel Medioevo avvenivano in Piazza Navona (*platea in Agone*) e nei pressi del Monte Testaccio (teatro di una tauromachia alla fine della quale il popolo poteva sfamarsi della carne degli animali uccisi), si svolsero lungo la Via Lata, l'attuale Via del Corso. Per una storia del Carnevale romano si consiglia la lettura di Clementi 1939 e Minasi, Pirani, Tozzi 2010. Sul Carnevale nell'Ottocento si rimanda inoltre a Veo 1955 e Antonacci, Fagiolo Dell'Arco 2001.

24 Nonostante questo avvenimento sia giudicato da molti come quello che decretò la fine del Carnevale romano, ancora verso la fine del secolo la festa era un evento molto sentito dagli abitanti della Capitale e un'attrazione di primordine per i turisti stranieri, che lo consideravano «più trendy di quello veneziano» (cf. Berrino 2021).

25 Nel 1872 si tenne al Teatro Capranica un originale ballo dedicato a Dante, in pratica una «*Divina commedia* in azione» (Clementi 1939, 460). Tra i balli promossi da circoli e associazioni straniere ci furono quelli del Circolo Tedesco, della Società inglese-americana e del Circolo Artistico Internazionale (di cui si parlerà poco oltre); tra le ambasciate si distinse particolarmente quella di Germania. Nel 1873 si diedero balli anche presso il Palazzo dei Conservatori e Palazzo Cafferelli (cf. 460-8). I balli, non sempre mascherati, avvenivano anche nei principali teatri (Alibert, Argentina, Capranica, Pace, Valle) e nei locali più alla moda come il Caffè Nuovo, aperto tra il 1818 e il 1878 al piano terra di Palazzo Ruspoli (cf. Minasi, Pirani, Tozzi 2010, 84). Sul ruolo dei balli nella Roma post-unitaria, in particolare quelli a Corte (la principessa Margherita ne dava uno al Quirinale l'ultimo mercoledì di ogni mese), strumenti politici e diplomatici prima ancora che eventi mondani, si rimanda anche a Gorgone 2021.

di palloncini bianchi e rossi), e allo Sferisterio, poi ippodromo (la fiera dei vini).[26] Vi erano poi le tante manifestazioni in costume, non solo i «soliti pulcinelli, i soliti arlecchini, diavoli, selvaggi, ciociare» (Clementi 1939, 469), ma anche creazioni più originali.[27] Una puntuale documentazione degli avvenimenti veniva ogni volta offerta, specialmente per mezzo di disegni e fotoincisioni, sui periodici dell'epoca, in particolare l'*Illustrazione italiana*, fondata nel 1875.

2 Le mascherate del Circolo Artistico

A partire dagli anni Ottanta l'organizzazione dei divertimenti del Carnevale e del Natale di Roma, esibizioni spesso esuberanti di estro e goliardia, ma anche di raffinata erudizione, venne affidata al Circolo Artistico (conosciuto anche con il nome di Associazione Artistica Internazionale), il sodalizio costituitosi ufficialmente nel 1870 (data del primo statuto) per iniziativa dei principi Baldassarre III Odescalchi e Alessandro Torlonia con lo scopo di dare una struttura organica di riferimento agli artisti italiani e stranieri dell'Urbe. Già verso il 1860 si erano svolte delle mostre nei locali della Dogana Vecchia a Porta del Popolo (ora caserma dei Carabinieri), dove da tempo esponeva la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, nata nel 1829. All'atto di fondazione dell'Associazione venne ad essa assegnata una prima sede istituzionale, l'ex ridotto del Teatro Alibert nell'omonimo vicolo, al civico 2 (adiacente a Via Margutta), scampato all'incendio del 1863 e concesso dal Principe Torlonia che ne era il proprietario.[28] Dal 1871 le esposizioni si tennero annualmente prima alla Casina del Pincio e poi in una sala in Via dei Condotti; nel 1883, anno della costruzione del nuovo Palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale, si dette avvio all'edificazione della nuova sede al civico 54 di Via Margutta, completata nel 1886 e inaugurata l'8 gennaio dell'anno successivo.[29]

Il principale ideatore e animatore delle mascherate era Attilio Simonetti (Roma, 1843-1925), personalità dagli interessi sfaccettati e dall'ingegno multiforme. Allievo e amico di Fortuny (conosciuto all'Accademia di Giggi in Via Margutta), fu nel 1876 tra i fondatori della Società Romana degli Acquerellisti[30] (della quale fu membro effettivo fino al 1883) e dal 1886 presidente dell'Associazione Artistica;[31] oltre a essere un valente pittore fu anche un appassionato collezionista e antiquario,

26 Cf. Clementi 1939, 464-73.

27 Nel 1871 sfilò per Via del Corso una mascherata a tema storico, la «Crociata cattolica»; l'anno successivo, il giorno del Giovedì Grasso, gli artisti si travestirono in abiti femminili generando scompiglio (e una certa indignazione): «Erano una turba di mattacchioni abbigliati da donna, nelle toilettes più strane ed eterogenee, del passato, del presente… e dell'avvenire. Ve ne erano di tutte le Nazioni e per tutti i gusti. [...] La turba era condotta da un eunuco – che orrore! – che procedeva gridando: Viva l'emancipazione! Abbasso gli uomini retrogradi!» (Clementi 1939, 462). Nel 1878, anno in cui molte delle manifestazioni non si tennero in segno di lutto per la morte di Vittorio Emanuele II, i Canottieri del Tevere idearono una mascherata dal titolo *La bella Elena* (cf. 474).

28 Su questo primo periodo di vita dell'Associazione si veda Tomba 1928, 8-10. L'autore ricorda che la sede era decorata con episodi delle feste di Cervara e veniva occasionalmente dotata, essendo ancora piuttosto piccola, di un salone per i balli provvisorio, costruito in legno nel giardino (cf. 12).

29 Fecero parte dell'associazione, tra i pittori: Achille Vertunni, Scipione Vannutelli, Pio Joris, Aurelio Tiratelli, Enrico Coleman, Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Cesare Maccari, Cesare Mariani, Teofilo Patini (e per un breve periodo anche Nino Costa), gli spagnoli Fortuny, Villegas, Barbudo e Tusquetz, e i tedeschi Arnold Böcklin, Franz von Lenbach e Konrad Martens. Cf. Frandini 1972, XX-XXI; Sacchi Lodispoto 1999, 297-301 e 305; Moncada di Paternò 2012b, 47-51. Sempre in Tomba 1928 viene raccontato il trasferimento della sede, momento solenne accompagnato da una marcia reale suonata da un pianoforte posto su un carretto (11-12). Si accenna anche alla disposizione degli ambienti e alla nuova decorazione: alcune stanze vennero abbellite con tempere di Boggiani, Coleman e Petiti; una sala in stile giapponese venne invece ideata dallo stesso Tomba; la cantina venne arredata per assomigliare a una taverna del Trecento; il salone fu invece tenuto disadorno per essere di volta in volta trasformato, ad esempio, in un «angolo di Venezia» o nel «fondo del mare» (12-19). La trasformazione del salone in fondale marino, avvenuta nel 1888, è ricordata anche in una testimonianza – indiretta perché riporta le memorie del padre Giulio – dello scultore Enrico Tadolini, che la descrive come «il miracolo dei miracoli» (1951, 264). Tadolini rievoca inoltre: la mascherata di Corcumello (buffa e donchisciottesca), la festa del 1889, quando il salone divenne un atelier d'artista, e la mascherata del 1899 (sotto la direzione di Adolfo Apolloni) dedicata a Bartolomeo Pinelli, alla quale presero parte, tra gli altri, Arturo Noci, Camillo Innocenti e Norberto Pazzini; e ancora la «sfilata dei Barbareschi» del 1904 («esumazione caricaturale della corsa dei barberi»), la mascherata del 1909 ispirata allo Chanteclair di Rostand (con i membri del Circolo travestiti da animali da cortile), e quella del Canova, l'ultima a essere messa in atto nel 1922 (264-9).

30 Per una storia dell'Associazione e dei profili biografici dei suoi membri si vedano: Lomonaco 1987; Mammucari 1987; 1993; 2001.

31 Nel 1902, la presidenza era, forse già da qualche tempo, passata a Pio Piacentini. Quell'anno il Circolo, su idea dello stesso Piacentini e con la collaborazione di Ettore Ximenes, Ettore Ferrari e Adolfo Apolloni, organizzò nella ricorrenza del Natale di Roma una sfarzosa festa che si proponeva di rievocare l'antica celebrazione romana della Palilia (una festività pastorale che ricorreva proprio il 21 aprile); vi presero parte ben 1.400 comparse, tra cui il pittore e antiquario Augusto Alberici (nella figura del Console) – qualche anno prima, nel 1896, era stato l'Imperatore Giustiniano forse in occasione di una festa a Cervara –, la bella Lancelot-Croce (che impersonava l'Imperatrice) e il modello Crescenzio (nel ruolo del vittimario che presiedeva al sacrificio degli

Figura 7 Henri Le Lieure, *Cesare Pascarella nelle vesti del giullare Peperoncino*. 1880. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6580). © Roma, Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 8 Henri Le Lieure, *Giuseppe Aureli in abiti seicenteschi*. 1880. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6630). © Roma, Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

attività che lo rese famoso anche all'estero – ebbe clienti illustri, tra cui John Pierpont Morgan e William Astor, per il quale progettò gli arredi per la sua villa a Sorrento – e che dal 1904, anno in cui aprì la sua galleria all'interno del Palazzo Odescalchi in Via Vittoria Colonna (in cui si era trasferito nel 1890), divenne preponderante.[32] La produzione pittorica di Simonetti del resto, in quanto del tutto corrispondente ai gusti e ai criteri commerciali dell'epoca, era largamente orientata verso la rappresentazione di vivaci scene di genere, visioni d'Oriente e incontri galanti in interni settecenteschi, generi richiesti dal mercato internazionale e trattati sempre con uno stile ammiccante, un colorito luminoso e un'attenzione rigorosa capaci di enfatizzare le atmosfere spensierate e la ricercatezza dei dettagli.[33]

Come è stato sottolineato,

> Gli artisti a Roma, in ogni tempo numerosi anche per la presenza delle diverse accademie straniere, hanno sempre avuto – celebri sono

animali, poi effettivamente consumato nello Stadio Palatino). Nel 1908 Adolfo Apolloni, allora presidente, scelse come tema per il Carnevale romano la «*Domus Aurea*» e per l'occasione la sala maggiore del Circolo venne trasformata in un'aula di età imperiale adorna di colonne, statue e bassorilievi. Su queste feste si veda Jandolo 1953, 40-3 e tav. XXII (l'autore ha pubblicato due fotografie del 1896 ritraenti una Alberici-Giustiniano e l'altra il medesimo e Aurelio Tiratelli vestiti rispettivamente da «irresistibile locandiera» e da «ufficiale» in occasione di una mascherata al Circolo).

32 Per un sintetico ritratto di Simonetti si veda Carboni 2012, 82-7. Il contributo più completo su di lui rimane comunque Sacchi Lodispoto, Spinazzè 2019. Sulla sua attività antiquariale si rimanda inoltre a Spinazzè 2010, 103-22.

33 Per una panoramica sui temi e le tendenze del periodo si rimanda a Cagianelli, Matteoni 2011. Fu proprio l'attività collezionistica che permise a Simonetti di essere preciso nella ricostruzione degli ambienti.

e-ISSN 2280-8841

> rimaste le mascherate dei pensionnaires francesi – un ruolo di primo piano nella realizzazione di grandiosi festeggiamenti, bene combinandosi la loro fertile fantasia con la maggiore disponibilità del tempo e la spensieratezza e la giovialità del temperamento con la raffinatezza del senso artistico. (Cavazzi 1984, 144 nota 22)[34]

Numerose sono le fotografie che testimoniano l'attuazione di queste messe in scena – sempre precedute da una preparazione meticolosa –,[35] molte delle quali furono eseguite da Henri Le Lieure (Nantes, 1831-Roma, 1914), giunto da Torino (dove era stato il fotografo prediletto dell'aristocrazia cittadina e della Casa Reale)[36] a Roma nel 1871, quando aprì uno studio in Piazza Mignanelli 23, poi trasferito nel 1888 in Via del Mortaro 19. All'indirizzo di Piazza Mignanelli viene infatti segnalato dalla *Guida commerciale* tra il 1872 e il 1887;[37] del trasferimento in Via del Mortaro si ha notizia anche grazie al fatto che era lui stesso a riportarlo sul verso di molte sue *carte de visite*, assieme a una pianta della zona.[38] Nell'Urbe lavorò soprattutto per una clientela straniera e per l'alta borghesia liberale, ma fu anche apprezzato come ritrattista dalla nobiltà 'nera'.[39] Si dedicò inoltre alla veduta urbana e a riprese di attività popolari, oltre che alla documentazione di importanti cerimonie pubbliche, come le inaugurazioni dei monumenti a Garibaldi e Cavour nel 1895, le nozze del futuro Vittorio Emanuele III con Elena di Montenegro nel 1896, i funerali di Umberto I nel 1900 e la visita a Roma del *Kaiser* Guglielmo II nel 1903. Come spesso accadde nella storia della fotografia, la sua attività professionale si intersecò – e quindi la sua produzione si fuse – con quella di altri operatori dell'epoca: nel 1879, infatti, egli decise, con grande lungimiranza e senso pratico, di acquistare l'archivio di Henry Zinsler, abilissimo ritrattista attivo a Roma solo dal 1875 ma già arrivato alla fine della sua carriera;[40] materiale,

Figura 9 Dante Paolocci, *La mascherata degli artisti sul Corso di Roma*. 1880. Collezione privata. Fotografia dell'autore. Da L'*Illustrazione italiana*, 10, 7 marzo 1880, 148-9

34 Ai contributi di Lucia Cavazzi, e in particolare al catalogo della mostra del 1984 co-curata con Rossella Leone, si deve molto per la stesura del presente articolo.

35 Come testimonia Augusto Jandolo: «Queste feste carnevalesche che sembravano improvvisazioni, erano invece frutto di una laboriosa preparazione. Lo provano una cinquantina di schizzi a penna e acquerellati che Simonetti, ch'era *magna pars* in tutte le commissioni, preparava da tempo» (1953, 40). Molti di questi disegni, databili in gran parte tra il 1895 e il 1896 circa, sono conservati presso il Gabinetto delle Stampe del Museo di Roma (invv. GS 2871-2890; GS 7150 e 7184; GS 3326). Presso l'Archivio Simonetti di Roma è conservato altro materiale, tra cui fotografie e acquerelli, assimilabile agli schizzi e agli studi di Palazzo Braschi.

36 Sull'attività piemontese di Le Lieure (il cui nome completo era Henri Le Lieure de l'Aubepin) si rimanda a: Falzone del Barbarò, Miraglia 1980, 1456-7; Damigella, Palazzoli, Zannier 1979, 160; Miraglia 1996, 15-23. Di Borghini 1996a, che rimane il contributo più completo sulla sua figura, si rimanda in particolare a Borghini 1996b e Becchetti 1996. Le fotografie relative al periodo piemontese, raccolte da Michele Falzone del Barbarò, si trovano ora presso la Fondazione Alinari di Firenze.

37 Cf. *Guida commerciale* 1872-87.

38 Alcune di queste *cartes de visite* sono conservate nel Fondo Becchetti all'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) di Roma.

39 Cf. Becchetti 1983a, 316. Lo studio di Le Lieure divenne noto anche al di fuori del campo strettamente fotografico perché nei locali a esso adiacenti il 13 marzo del 1896 si tenne la prima proiezione in Italia di una pellicola dei fratelli Lumière, forse procurata dal genero Paul Ziegler, corrispondente per *Le Figaro* (cf. Becchetti 1983a, 316; Negro 1964, 23). Un accenno su Le Lieure e il cinema si trova anche in Farinelli 2021, 412.

40 Viene citato dalla *Guida commerciale* con studio in Via Passeggiata di Ripetta 16A, lo stesso che era stato di Michele Petagna prima e di Gioacchino Altobelli poi (cf. Becchetti 1983a, 358). Alcune sue fotografie sono state pubblicate in Cavazzi, Leone 1984, 151-3. La confluenza di materiali fotografici in archivi diversi da quelli d'origine (la cui ragione risiedeva eminentemente nel fatto che le lastre negative, in quanto riproducibili, si configuravano come strumenti produttivi dal potenziale commerciale) era una costante della pratica fotografica fin dai suoi albori. Sul tema, in particolare sui problemi attributivi che tale pratica può talvolta comportare, si vedano ad esempio: Cestelli Guidi 2014, 207-8; 2019, 198-9.

Figura 10 Henri Le Lieure, alcune immagini dal volume *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure* relative alla Mascherata di Corcumello. 1880 post. Stampe all'albumina applicate su carta. Roma, Bibliotheca Hertziana. © Bibliotheca Hertziana; Max Planck Institut

ora conservato presso l'Archivio Fotografico del Museo di Roma, che, assieme a quello prodotto autonomamente nel corso degli anni, verrà a sua volta ceduto nel 1908 al livornese Riccardo Bettini, rilevatore dello stabilimento.[41] Con le mascherate, di fatto,

> la scelta e l'assunzione, non più inconscia, del ruolo che si desiderava interpretare, avviene in maniera meno ambigua, apertamente dichiarata; indossando il costume, l'acconciatura e gli accessori di un personaggio, si può forse per breve tempo uscire da se stessi […]. A Roma, dove non manca una lunga, ricca, e ben consolidata consuetudine di cortei e feste mascherate, che si riallacciavano alla più vasta tradizione di grandiose e scenografiche feste pubbliche, continuano a svolgersi durante tutto il periodo del carnevale, come testimoniano i quotidiani del tempo, una quantità di divertimenti, veglioni e balli mascherati […]. L'accurata e complessa scelta dei temi e dei costumi, studiati sui dipinti dei principali pittori e filologicamente ricostruiti, appare influenzata dalle suggestioni letterarie del romanzo d'avventura a sfondo storico, divulgato anche dalle sempre più numerose riviste periodiche. L'uso delle maschere costituite in gran parte da costumi originali offerti in prestito da nobili e antiquari, riflette il gusto allora diffuso del collezionismo, come interesse per il pezzo antico in quanto tale. (Cavazzi 1984, 141)

La prima manifestazione di questo tipo messa a punto da Simonetti fu la *Processione per il Principe di Corcumello*[42] nel giorno del Giovedì Grasso del 1880: per le vie della città sfilò «un corteo di più di sessanta personaggi in abiti originali del

41 Bettini fu l'ultimo discendente di una dinastia di fotografi operanti nella città toscana dal 1859 iniziata con Carlo (attivo anche a Roma in Via del Corso 509, dove era stato lo studio di Carlo Baldassarre Simelli, personalità importante dell'era del collodio) e proseguita con Ugo, il padre di Riccardo. Per qualche tempo Riccardo condivise in Via Bocca di Leone un *atelier* con Anton Giulio Bragaglia. Nel 1924 fondò la Società Anonima Ritratto Bettini per promuovere il suo lavoro e diffondere la conoscenza del suo archivio, composto da oltre 80.000 negativi; dopo svariate vicissitudini la parte superstite della raccolta (circa 300 scatole di lastre negative di formato 30 × 40, 13 × 18 e 9 × 12 cm) è confluita nelle collezioni fotografiche di Palazzo Braschi, in quanto venduta al Museo di Roma dallo stesso Bettini nel 1954, anno del suo definitivo trasferimento in America Latina (cf. Becchetti 1983a, 279-80 e 316). Sul Fondo Bettini si veda anche Becchetti 1984, 32-4. L'Archivio Fotografico, dal 1996 parte integrante del Museo di Roma, venne creato come istituto autonomo nel 1971. Diverse immagini appartenenti ai fondi dell'Archivio sono digitalizzate e consultabili all'indirizzo `https://simartweb.comune.roma.it/`.

42 Personaggio d'invenzione che nel 1680 o 1690 si sarebbe recato, con numeroso seguito, in visita al Castello di Boccadoro, uno dei suoi possedimenti (cf. Cavazzi 1984, 143). In occasione dell'elaborata pantomima venne addirittura pubblicata, a firma dell'enigmatico Baruch Gonnella, una «Relatione di tutto l'occorso nella visita fatta da Sua Signoria Illustrissima Messere il Principe di Corcumello e Pajiara ai suoi alti, bassi & mezzani Possedimenti», un resoconto scritto in perfetto stile letterario barocco che mescola realtà e finzione (si possono infatti rintracciare nei nomi dei personaggi dei riferimenti alle persone che realmente presero parte alla sfilata). Cf. Gonnella 1880. La *Relatione* venne riportata su *Roma artistica* del 15 marzo 1880 (cf. Cavazzi 1984, 144 nota 31), ma il numero della rivista non è più reperibile.

Figura 11
Henri Le Lieure, *Un gruppo in costume posa in occasione del torneo cavalleresco organizzato per festeggiare le nozze tra il Duca e la Duchessa di Genova*. 1883 post.
Da *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure*.

Seicento», tutti di proprietà di Simonetti, il quale vi prese parte «nelle vesti del 'Gran Conestabile'» **[fig. 6]** insieme alla moglie e i due figli.[43] Tra i partecipanti vi erano il pittore e poeta dialettale, nonché amico intimo di Simonetti, Cesare Pascarella (travestito da giullare, il mattatore Peperoncino) **[fig. 7]**, il pittore Giuseppe Aureli **[fig. 8]** e l'architetto Manfredo Manfredi. Figuravano inoltre i pittori Augusto Ballerini, Augusto Corelli, Cesare Augusto Detti, Francesco Ferraresi, Albero La Monaca e Antonio Zoppi, lo scultore Luigi Bistolfi, l'architetto Cesare Augusto Corradini ed Ercole Noci, padre del ben più famoso Arturo.[44] La processione, considerata riuscita e bellissima dalle fonti dell'epoca in virtù del suo rigore filologico,[45] era formata, come si può vedere da una fotoincisione tratta da schizzi di Dante Paolocci[46] pubblicata su *L'Illustrazione italiana* **[fig. 9]**, da araldi e tubatori, vessilliferi, staffieri, cacciatori con cani, bracconieri, ma anche da musici, falconieri, moschettieri, paggi, giullari e nani.[47] Essa partì da Palazzo Altemps – dove Simonetti aveva lo studio – per percorrere solennemente Via di Ripetta e Via del Corso fino a Piazza Venezia e di lì a Via Nazionale fino al Teatro Costanzi (l'odierno Teatro dell'Opera); Corcumello viaggiava su una carrozza del principe Chigi trainata da «sei superbi cavalli finemente bardati».[48] Le fotografie di Le Lieure, per la maggior parte ritratti di personaggi singoli o a piccoli gruppi, ben dimostrano lo sforzo di ricostruire l'episodio storico con verosimiglianza e quanto queste ricostruzioni avessero raggiunto un elevato livello artistico, riscontrabile, oltre che nella messa in scena generale, nell'accuratezza delle pose e nella «ricerca di una scenografia differenziata per i vari personaggi attraverso il

43 Cf. Carboni 2012, 84-5. La notizia dell'evento viene riportata anche in Tomba 1928, 55 e ss. Fonte primaria per la sua ricostruzione è un trafiletto pubblicato su *L'Illustrazione italiana* del 7 marzo 1880 (10, 154). I costumi verranno venduti dallo stesso Simonetti, assieme alle collezioni d'arte, in un'asta nel 1883 tenutasi a Palazzo Theodoli.

44 I nomi, che si possono leggere su alcune lastre, sono stati riportati negli inventari dell'Archivio Fotografico del Museo di Roma.

45 Una descrizione è fornita anche da Clementi 1939, 476-7. Il Carnevale del 1880 vide la presenza di altri carri allegorici, tra cui uno dal titolo *L'oriente emancipato* e un altro a cura dei pensionanti dell'Accademia di Francia (*Le nozze d'oro*); sfilava inoltre un «gruppo di Zulù» (477). Al Circolo Artistico si tenne, come di consueto, un ballo in costume e la mascherata di Corcumello vinse il gran premio del comitato organizzatore (*L'Illustrazione italiana*, 7 marzo 1880, 10, 154).

46 Civitavecchia, 1849-Roma, 1926. Discendente di una famiglia originaria di Vetralla, in provincia di Viterbo, studiò pittura all'Accademia di San Luca. Con *L'Illustrazione Italiana*, per la quale eseguì disegni e fotografie, collaborò per oltre trent'anni, dal 1875 al 1909. Il suo archivio, proveniente dallo studio in Palazzo Cardelli, è tuttora di proprietà degli eredi. Si vedano in particolare: Ravaglioli 1984; De Feo 2013.

47 La formazione riportata dalla *Relatione* venne riprodotta quasi esattamente dai figuranti romani, salvo qualche aggiunta (il numero di comparse era quindi salito, stando alle cronache del tempo, a circa 150).

48 *L'Illustrazione* 1880, 10 (cf. anche Cavazzi 1984, 143).

e-ISSN 2280-8841

Figura 12 Gustavo Simoni, *Il cavaliere*. 1880 (firmato e datato). Acquerello su carta, 40,6 × 27,9 cm. Collezione privata. © Heritage Auctions

Figura 13
Henri Le Lieure, *Fantasia araba*. 1880 post. Stampa all'albumina applicata su carta. Roma, Bibliotheca Hertziana. Da *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure*. © Bibliotheca Hertziana; Max Planck Institut

consueto gioco dei fondali» (Cavazzi 1984, 143).[49]

Alcune delle stampe prodotte da Le Lieure nel contesto della documentazione di eventi in costume vennero riunite in un raro volume, ora conservato nelle collezioni speciali della Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institut di Roma, intitolato *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure Roma*, fonte preziosa per ricostruire più nel dettaglio non solo la mascherata di Corcumello **[fig. 10]** ma anche quelle degli anni seguenti[50] – come si vedrà più avanti. L'album contiene infatti, applicate su una cinquantina di pagine, albumine relative a diverse manifestazioni svoltesi tra il 1880 e il 1886, tra cui la «Mascherata araba» del 1881 e il torneo cavalleresco organizzato il 3 maggio del 1883 per festeggiare le nozze tra il Duca e la Duchessa di Genova (Tommaso di Savoia e Isabella di Baviera) **[fig. 11]** avvenute a Monaco il 14 aprile.[51]

Degli acquerelli dei fratelli Gustavo e Scipione Simoni,[52] specializzati nella rappresentazione di costumi, sono da mettere in stretta relazione con la mascherata del 1880 poiché furono con molta probabilità realizzati proprio in occasione dell'evento **[fig. 12]**, come suggerito dalla data di esecuzione e dal soggetto rappresentato. Erano dopotutto anni di forte *revival* storicista, in particolare cinque-, sei- e settecentesco, una temperie di cui sono manifestazione visiva i tanti dipinti 'costumbristi' che saturavano il mercato romano (ne sono un esempio, oltre come già detto le opere dello stesso Simonetti,

49 All'Archivio Fotografico del Museo di Roma sono conservate circa 90 lastre originali al collodio, con numeri di inventario che vanno, anche se non consecutivamente, da XB 6654 a XB 6767 (XB è una delle sigle, assegnate in fase di catalogazione, che indica i materiali negativi). Sempre al Museo di Roma sono pervenute anche alcune stampe originali in formato *carte de visite* e delle ristampe alla gelatina dei primi del Novecento a opera di Bettini (come attestato dall'iscrizione sul supporto secondario). Esemplari simili a queste ultime si trovano nel Fondo Becchetti all'ICCD.

50 Le fotografie relative alla mascherata di Corcumello vennero premiate con una medaglia di bronzo all'Esposizione Industriale di Milano del 1881 (cf. anche Minasi, Pirani, Tozzi 2010, 102). A eccezione di queste, è probabile che le altre stampe raccolte nell'album siano successive agli eventi di cui sono testimonianza, come se Le Lieure le avesse raggruppate in un secondo momento per costituire una sorta di repertorio iconografico (magari in una data attorno al 1887, anno successivo all'ultimo Carnevale documentato).

51 Nell'album compaiono inoltre fotografie prodotte in occasioni non sempre identificabili con certezza, ma che di sicuro furono realizzate durante le sfilate del Carnevale o le numerose feste in costume che puntualmente avevano luogo nella sede del Circolo Artistico. Tra i soggetti vi sono carri allegorici, una portantina cinese, un calesse con personaggi in abiti settecenteschi e cortei di toreri.

52 Gustavo fu un apprezzato orientalista (dopo la formazione all'Accademia di Belle arti di Roma viaggiò in Spagna, Africa e Asia), nonché uno dei fondatori della Società degli Acquerellisti; Scipione si dedicò invece quasi totalmente alla Campagna romana (recandosi più volte a Olevano, Subiaco, Cori e Anticoli) e fu anche lui, dal 1903, socio degli Acquerellisti (dai quali si distaccò qualche anno dopo). Su di loro si rimanda a Comanducci 1934, 686; Eleuteri 1987, 162-3; Mammucari 2001, 191-2.

e-ISSN 2280-8841

Figura 14 Henri Le Lieure, *Amedeo Gentili nei panni di un incantatore di serpenti alla 'Mascherata araba'*. 1881. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6657). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 15 Henri Le Lieure, *Odalisca e servitore alla 'Mascherata araba'*. 1881. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6634). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

quelle di Giuseppe Aureli[53] e Casimiro Tomba,[54] anche loro partecipanti al corteo di Corcumello). Non solo i dipinti, ovviamente, ma anche le fotografie testimoniano, a partire almeno dai primi anni Cinquanta del XIX secolo – l'inizio della cosiddetta «età del collodio»[55] – uno spiccato interesse per le feste in costume, immancabili avvenimenti mondani che allietavano le serate nelle dimore patrizie (alcuni piuttosto celebri, come il grande ballo dato in casa Borghese in occasione del Carnevale del

53 Roma, 1858-1929. Studiò sotto la guida di Cesare Maccari e Casare Gabrini, grazie al quale divenne un ricercatissimo acquerellista (espose con l'Associazione degli Acquerellisti dal 1894 e ne divenne socio effettivo e consigliere tra il 1909 e il 1914, anno della sua ultima partecipazione alle mostre del sodalizio romano). Capace di grande realismo fotografico – una meticolosità da alcuni giudicata addirittura eccessiva –, si interessò dapprima alla pittura storica e poi alla ritrattistica diventando noto specialmente negli ambienti aristocratici (ebbe come collezionisti i principi D'Antoni e Sciarra Colonna). Partecipò a tre *Salon* parigini (1891, 1893, 1897) e il grande successo riscosso lo spinse ad aprire uno studio nella capitale francese. Il suo archivio, rinvenuto nello studio, è tuttora conservato presso gli eredi eccetto la parte fotografica, confluita nel Fondo Beccarini all'ICCD. Si vedano Eleuteri 1987, 138; 1992, 93; Mammucari 1993, 165.

54 Roma, 1857-1929. Anche lui valido acquerellista, espose nel 1880 a Torino, nel 1883 a Roma e l'anno successivo di nuovo a Torino. Fu socio della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti e della Società degli Acquerellisti Romani; partecipò anche alle mostre del gruppo *In Arte Libertas*. Con altri membri dell'Associazione Artistica Internazionale partecipò nel 1884 alla decorazione della nuova sede in Via Margutta.

55 Per una storia della fotografia a Roma si rimanda a: Becchetti 1970, 24-9; Becchetti et al. 1971; Becchetti 1978; Damigella, Palazzoli, Zannier 1979, 130-2; Becchetti 1983a.

Figura 16
Henri Le Lieure, *Mascarade des Terres Cuites*.
1886 ca. Stampa alla gelatina colorata a mano.
Roma, Bibliotheca Hertziana.
Da *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure*.
© Bibliotheca Hertziana; Max Planck Institut

1866, o il «Ballo Teano», le cui fotografie vennero eseguite da Le Lieure e da altri operatori romani).[56]

Il 26 febbraio 1881 ci fu, come appena accennato, una mascherata a tema orientale, la *Mascherata araba* o *Ritorno dalla Mecca*,[57] organizzata dal pittore Giuseppe Signorini e snodatasi per le vie della città a mo' di carovana – uno dei possibili riferimenti iconografici fu il dipinto di Stefano Ussi del 1873 circa dal titolo *Partenza del Mahmal per la Mecca*–,[58] in un'area compresa tra Piazza Venezia e Porta del Popolo. Vi presero parte l'architetto Camillo Pistrucci, lo scultore Carlo Panati e i pittori Giuseppe Bravi e Salvatore Valeri (tutti presenti anche alla mascherata dell'anno prima); e ancora i pittori Pio Fabri, Salvatore Frangiamore e Giulio Rosati, e gli scultori Ettore Ridolfi, Eugenio Maccagnani (il quale aveva interpretato Corcumello) e Adolfo Apolloni,[59] personalità, quest'ultima, che avrà un ruolo centrale nella vita dell'Associazione e, più ampiamente, nel panorama artistico romano. Tra gruppi portabandiera, 'concertini' e 'fantasie' [fig. 13], *fellah* e *muezzin*, sfilavano numerose comparse[60] (in un secondo momento ritratte singolarmente o a gruppi): su un

56 Su questi episodi cf. Gorgone 2021, 358. Altri balli celebri furono: i due offerti dai Caetani il 29 gennaio e il 12 febbraio del 1872 (il secondo fu un *bal poudré*, dove il costume non era di rigore ma le dame dovevano presentarsi incipriate e con acconciature settecentesche) – nello stesso anno vennero introdotti i *bals d'enfants*, che avevano per protagonisti i giovanissimi rampolli del patriziato 'bianco' (delle fotografie di Le Lieure relative a un ballo del 1875 sono conservate nel Fondo Negro all'Archivio Fotografico del Museo di Roma) –; quello promosso dal Principe di Roccagorga Filippo Orsini nel Capodanno del 1873 (il nobile, assistente al soglio pontificio, ruppe in quell'occasione l'isolamento in cui si era confinato). Il ballo in maschera dato sempre a Palazzo Caetani l'8 febbraio del 1875 (il «ballo Teano») è da molti ricordato come un evento che segnò il culmine della mondanità nei primi anni di Roma Capitale (le immagini della festa, prodotte da Le Lieure, Zinsler, i fratelli D'Alessandri e gli studi Suscipj e Sorgato, in parte pubblicate in Negro 1964, s.p., nrr. 170-3, sono state oggetto nel 2002 di una mostra alla Fondazione Primoli). Si vedano: Clementi 1939, 460-8; Cannelli, Gorgone 2002; Gorgone 2021, 360-2. Cronache dell'epoca si devono alla scrittrice fiorentina Emma Perodi (Perodi 1980, in particolare 344-5 e 462-3). Oltre alle stampe comprese in due album conservati presso l'Archivio Fotografico della Fondazione Primoli, altri esemplari, in formato gabinetto e provenienti sempre da un album appartenuto a Luigi Primoli, sono ora al Museo Napoleonico.

57 Sul tema dell'orientalismo a Roma si vedano Delvecchio 2012; 2013. Nel primo saggio l'autrice analizza puntualmente, descrivendone nel dettaglio i costumi, alcune immagini di Le Lieure conservate all'Archivio Fotografico del Museo di Roma relative a questa mascherata.

58 L'opera, nota anche con il titolo *Trasporto del Mahamal alla Mecca*, venne commissionata al pittore durante una sua permanenza a Suez nel 1869 e fu in seguito acquistata dal Sultano Abdul Aziz per il suo palazzo a Istanbul, dove tuttora è conservata (cf. Delvecchio 2012, 172); il dipinto venne esibito con grande successo all'Esposizione Universale di Vienna del 1873. Di simile soggetto è *Ricevimento dell'ambasceria italiana in Marocco*, ordinatogli qualche tempo dopo dal Ministero degli Esteri e oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

59 Molti di questi artisti erano interessati a tematiche orientaleggianti (anche in questo caso i nomi si ricavano dagli inventari dell'Archivio Fotografico del Museo di Roma). Si veda anche Delvecchio 2012, 176.

60 Cronache dell'evento a firma di Ugo Pesci furono pubblicate su *L'Illustrazione italiana* del 27 febbraio (9, 134) e del 6 marzo 1881 (10, 146-7). Cf. Delvecchio 2012, 172 nota 6. I partecipanti vennero poi invitati al veglione al Teatro Costanzi e presero parte

Figura 17 Henri Le Lieure, *Personaggio in costume da torero al Circolo Artistico Internazionale*. 1883 ca. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6676). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 18 Henri Le Lieure, *Carnevale di Marc'Aurelio, gruppo di figuranti in posa davanti a un architrave scolpito*. 1897. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000136). © ICCD

Figura 19 Henri Le Lieure (attribuito), *Una scena teatrale del 'Convegno estetico'*. 1900. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 9 × 12 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 7089). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 20 Henri Le Lieure, *Gruppo in costume rinascimentale al 'Convegno estetico'*. 1900. Stampa alla gelatina applicata su cartone, 12 × 17,2 cm (supporto primario) e 51 × 71 cm (supporto secondario). Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. AF 802).

cammello viaggiava la favorita del Sultano – impersonato da Signorini –, ovvero Adelina Antinori, una delle modelle più belle di Roma; in una portantina si intravedevano i gemelli La Monaca, pittori, i cui lineamenti femminili li facevano sembrare due bellissime donne coperte di veli.[61] Gli altri personaggi interpretati erano in gran parte guerrieri (circassi, arabi, beduini, turchi, marocchini), ma non mancavano incantatori di serpenti [fig. 14] e odalische: in una delle immagine più iconograficamente significative – delle 67 lastre prodotte da Le Lieure – una di esse si mostra allo spettatore lascivamente adagiata su un divano mentre un servitore eunuco la sventaglia, chiara allusione ai soggetti orientali di Delacroix e all'*Olympia* di Manet [fig. 15].

a diversi balli, tra cui quello al Circolo Artistico; unica documentazione iconografica di questa adunata è un disegno di Dante Paolocci apparso su *L'Illustrazione italiana* del 27 marzo 1881 (13, 197), dove compaiono tutti i personaggi messi in posa «secondo l'impostazione di un quadro orientalista» (Delvecchio 2012, 173). Sul periodico si parla anche di una mascherata degli artisti francesi (un carro allegorico a tema rinascimentale con statue di Roma, del Tevere e della Senna, lo stemma mediceo e costumi dell'epoca di Carlo IX), del veglione al Costanzi e del ballo in costume al Circolo Artistico (dove gli unici costumi notevoli erano proprio quelli dei francesi e degli artisti romani). In merito alla «Mascherata araba» viene detto che il corteo fu illuminato per tutto il percorso da fuochi di bengala e che ai cento figuranti si unì una folla di diecimila persone; viene infine riportata la testimonianza di Ismail, venuto a Roma da Il Cairo per assistere a una cerimonia da lui ritenuta molto simile a quella che nella sua città natale era stata soppressa. Vi erano inoltre, tra gli altri divertimenti, un carro raffigurante *San Giorgio e il drago* (ma con il santo in abiti inglesi moderni e una guida turistica al posto della lancia), un altro carro trasportante una colossale lumaca, un gruppo di giapponesi con «superbi costumi originali», una carovana nubiana e altre bizzarrie (cf. Clementi 1939, 479); il palcoscenico del Costanzi venne trasformato in una «luminosa serra di fiori», il Politeama venne illuminato a luce elettrica – prima volta per un teatro romano –, le sale del Circolo Artistico e del Circolo Tedesco si trasformarono il primo in una galleria umoristica (dove erano esposte cento caricature dei membri più in vista eseguite da Pascarella e Muccioli), e in una osteria di campagna – su *L'Illustrazione italiana* si parla invece di una grotta e di un'antica osteria romana (13, 202) –, il secondo in una pagoda e una «stanza baronale di un castello medievale» (Clementi 1939, 480).

61 Cf. Clementi 1939, 478.

Negli anni subito successivi accaddero pochi eventi di rilievo,[62] ma nel 1885 il Carnevale tornò a essere animato da feste e cortei in costume, come il *Congresso delle maschere italiane* tenutosi al Teatro Costanzi o la *Mascherata africana degli artisti*,[63] mentre nel 1886 fu caratterizzato dalla *Mascarade des Terres Cuites*, degli insiemi plastici imitanti gruppi di statue in terracotta, effetto reso in fotografia colorando a mano le stampe positive, tutte eseguite da Le Lieure e comprese nell'album *Saggi fotografici* **[fig. 16]**. Nell'aprile del 1890 si tennero invece tre grandiose «Feste umoristiche», accompagnate da un volume di litografie eseguite dai membri del Circolo Artistico,[64] la cui sede si trasformerà nel 1895 in una *posada* spagnola[65] – la cultura iberica era già stata protagonista, negli anni tra il 1883 e il 1885 circa,[66] di esibizioni folcloristiche con *mujeres* in abiti tipici, toreri e *caballeros*, personaggi che si ritrovano in un gruppo di lastre sempre di Le Lieure conservate all'Archivio Fotografico del Museo di Roma **[fig. 17]**.

Nel 1897 fu la volta, per gli artisti dell'Associazione, di una nuova sfilata in costume storico per il Carnevale romano – del cui Comitato Simonetti era Presidente della Commissione Artistica –, stavolta incentrata sulla figura di Marco Aurelio. Anche in questa occasione le fotografie dell'evento furono scattate da Le Lieure, che produsse diverse stereoscopie **[fig. 18]**, tecnica con la quale aveva famigliarità e che ricorre nel suo archivio, notevole per la varietà dei soggetti ripresi (vedute di Roma dall'alto e di altre città straniere, mercati di piazza, eventi ufficiali e cerimonie, cacce alla volpe nella Campagna romana, marine, scene e monumenti dell'Egitto e del Medio Oriente).[67] Le lastre che compongono il fondo, dipinte a mano con colori all'anilina, non furono però tutte da lui realizzate, anche se tutte provengono dal suo studio: a lui sicuramente attribuibili sono quelle di soggetto romano (circa 200, tre le quali spicca una serie dedicata agli ambienti del Palazzo del Quirinale),[68] mentre molte altre vennero acquistate da due ditte parigine specializzate, la «Léon & Lévy», la «Ferrier père et Fils et Soulier et Lévy» e la «Lachenal & Favre».[69]

Nel 1900[70] si svolse, prima al Teatro Costanzi (24 febbraio) e il giorno dopo nei giardini e nelle sale di Palazzo Patrizi in Via Margutta, sede del Circolo, il *Convegno estetico*, una maestosa mascherata consistente in una serie di scene

---

62 Sull'*Illustrazione italiana* del 26 febbraio 1882 (8, 145-6) vengono segnalati il ballo al Quirinale e la corsa dei cavalli (recentemente reintrodotta ma ancora una volta funestata da incidenti), sul numero del 2 marzo 1884 la fiera enologica e il picnic al Circolo della Caccia (9, 133). Nel 1883 tutta l'attenzione venne calamitata dalla prima Esposizione Internazionale d'Arte, allestita nell'appena completato Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale. Clementi riporta inoltre che nel 1882 il salone del Circolo divenne un tempio indiano progettato dall'architetto francese Henri Paul Nénot, ornato da sculture di Maccagnani e Ridolfi; «dai fianchi aperti si vedevano 'le foreste imbalsamate' dell'India e nell'alto risplendeva il firmamento con le costellazioni tropicali». Un'altra sala, dedicata ai convegni amorosi, divenne il regno delle farfalle. Cf. Clementi 1939, 482. Su Nénot e il tempio indiano si veda anche Moncada di Paternò 2012b, 48 (l'autrice data però la sua realizzazione al 1871).

63 Dopo aver dato sfoggio di sé su Via del Corso, le maschere regionali vennero accolte a teatro da Rugantino. Tutte avevano ricevuto, appuntata sul petto, una speciale medaglia disegnata da Simonetti e realizzata da Francesco Ferraresi (*L'Illustrazione italiana*, 8 marzo 1885, 10, 146). Oltre al corteggio sfilavano numerosi carri allegorici che rappresentavano alcune città italiane, con i loro principali simboli, monumenti e personaggi: sul carro di Roma dominava l'Oca Capitolina, affiancata da Rugantino e Nina-Rosetta; su quello di Bologna svettavano le due Torri della Garisenda e degli Asinelli; su quelli di Milano e Firenze vi erano il Duomo (appaiato al trono di Meneghino) e la Loggia del Bigallo; su quello di Venezia una gondola. Gli artisti romani, guidati da Signorini, Costantini e Gentili, sfilarono lungo il Corso fino al Teatro Costanzi accompagnati da un vero elefante. Fonti visive dei festeggiamenti sono i disegni di Paolocci (9, 129 e 136; 10, 148-9).

64 Cf. Jandolo 1953, 36-7. Nel 1892 sfilarono ancora carri: una galea con Nettuno e Pasquino (già comparsi in un disegno di Paolocci pubblicato sulla copertina de *L'Illustrazione italiana* del 22 febbraio 1880), e i tre Evi (antico, medio e moderno); in Piazza del Popolo venne costruito un circo romano all'interno del quale correvano bighe e si sfidavano i butteri, mentre all'imbocco di Via del Corso venne eretto un arco di trionfo (cf. Clementi 1939, 485).

65 Cf. Jandolo 1953, 9, tav. XXI; Mammucari 1990, 68.

66 La datazione è desunta sempre dagli inventari dell'Archivio Fotografico del Museo di Roma.

67 Per una trattazione completa dell'argomento e un catalogo parziale delle stereoscopie si veda Borghini 1996a. Il fondo, venduto dagli eredi tra il 1995 e il 1997 e conservato presso l'ICCD, si compone di 1.154 lastre, 1.081 delle quali sono diapositive stereoscopiche nei formati standard 8,5 × 10 e 8,5 × 17 cm. Si rimanda alla scheda di catalogo FF (Fondo Fotografico) dell'ICCD, compilata nel 2010 da M. Pacella e revisionata nel 2015 da C. Frisoni, consultabile sul sito del Catalogo Generale dei Beni Culturali all'indirizzo `https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/1201254165`.

68 Si veda sull'argomento Colalucci, Morozzi 1996, 28-34.

69 È probabile che Le Lieure «abbia acquistato dei duplicati di negativi e una certa quantità di copie di positivi (probabilmente solo il vetro anteriore della stereoscopia, perché più leggero). È comunque quasi certo che la colorazione a mano sulla maggior parte delle diapositive sia opera sua o dei suoi collaboratori, come il montaggio per renderle fruibili nello stereoscopio»; verosimilmente «esse furono colorate per servire da prototipi di studio o da modelli per la realizzazione di ulteriori immagini colorate a mano, dello stesso soggetto, da porre in vendita». Cf. Cameron 1996, 35-47.

70 Il corteo carnevalesco di quell'anno fu animato dal «Trionfo della bellezza», un carro allegorico cui presero parte, tra gli altri, i pittori Nino Carnevali (travestito da Giulio Romano) e Giovanni Rava (Raffaello), gli storici dell'arte Federico Hermanin (Perin del Vaga) e Umberto Gnoli (con indosso un'armatura completa del Gattamelata di proprietà di Simonetti), e l'ingegnere Rodolfo Bonfiglietti (che impersonava Bartolomeo Pinelli). Si veda Jandolo 1953, 38. L'autore è l'unico a fornire testimonianza di questo Carnevale, di cui finora non sono state rintracciate le immagini.

Figura 21 Henri Le Lieure, *Attilio Simonetti al 'Convegno estetico'*. 1900. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6698). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 22 Henri Le Lieure, *Fanciulle travestite da fiori (ciclamino e lillà) al 'Convegno estetico' (Elisa Paroletti e Giuseppina o Ottavia Negri?)*. 1900. Stampa alla gelatina, 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6688). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

teatrali [fig. 19] e insiemi evocativi con protagonisti artisti e personalità appartenenti all'alta società vestiti in abiti di ogni epoca moderna, dal Rinascimento all'età contemporanea;[71] sulla stampa del tempo si poteva leggere che in mezzo alla platea sorgeva una loggia con statue provvista di un velario e adorna di festoni.[72] La serata, documentata da disegni e fotografie di Paolocci, prevedeva il susseguirsi di gruppi in costume, ognuno relativo a un diverso secolo: quello organizzato da Giuseppe Signorini rappresentava un matrimonio quattrocentesco con paggi in livrea ed era seguito dai sommi artisti del Cinquecento (tra cui Simonetti) e le loro scuole; gli spagnoli formavano un gruppo ispirato a Vélazquez e alla pittura del *Siglo de oro*, dopo il quale sempre Simonetti aveva ideato un episodio settecentesco con protagonista un'altera castellana (tutta cipria, veli e nèi) su una portantina d'oro; in chiusura veniva il gruppo dei simbolisti, con la Bellezza impersonata da una giovane assisa su una sedia gestatoria decorata da uno specchio e da pavoni scolpiti, e circondata da paggi e da fiori (mughetti) incarnati da diciotto fanciulle.[73]

71 Cf. Carboni 2012, 85.

72 Cf. Cavazzi 1984, 143. Notizie si trovano anche su *L'Illustrazione italiana*, 11 marzo 1900, 196-7.

73 Un descrizione si trova su *L'Illustrazione italiana*, 11 marzo 1900, 101 e 198. Cf. anche Cavazzi 1984, 143-4 nota 38 (l'autrice riporta notizie apparse sui quotidiani *Il Giorno* e *Il Messaggero* il 25 febbraio). Si veda inoltre Minasi, Pirani, Tozzi 2010, 102. Il disegno di Paolocci – come sempre riprodotto in fotoincisione – è una veduta d'insieme che rende l'idea della coralità del momento

La festa riprese vita l'indomani ancora in un tripudio di personaggi, ognuno con il suo preciso ruolo e le sue caratteristiche funzionali a una narrazione collettiva. Sullo sfondo delle piante, dei marmi, dei reperti archeologici e delle balaustre che riempivano il giardino interno di Palazzo Patrizi, Le Lieure[74] li fece mettere in posa, talvolta ricreando qualche scena o dirigendo dei ritratti di gruppo **[fig. 20]**, ma più che altro per eseguire ritratti singoli **[figg. 21-3]**, come era successo alle mascherate di venti anni prima. Prevale ancora una concezione non 'cronachistica' e tutt'altro che istantanea dell'accaduto, in quanto ciò che più conta è, evidentemente, la rappresentazione dei costumi, fissati nei loro variegati orpelli e ricchi dettagli.[75] L'intento, ancora una volta, sembra essere più che altro catalografico, se con questo termine si può intendere un'azione documentaria orientata alla costituzione di repertori visivi fissi e inequivocabili, degli album in cui i protagonisti – appartenenti come si è detto all'*élite* sociale e culturale romana – si potevano riconoscere, e attraverso i quali potevano essere facilmente riconosciuti e ammirati. Il prodotto artistico, allora, non era tanto l'evento in sé, il suo dipanarsi nel tempo e nello spazio, quanto piuttosto l'insieme dei suoi elementi caratterizzanti, il plesso delle suggestioni – per l'appunto 'estetiche' – che ognuno di essi era in grado racchiudere e far scaturire.

Figura 23 Henri Le Lieure, *Un partecipante al 'Convegno estetico' in abiti quattrocenteschi*. 1900. Stampa all'albumina applicata su supporto secondario. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti (inv. FB005287_7). © Autore

Un'altra serie di ritratti a figura intera, specialmente di attori e attrici di professione in abiti rococò e stile Impero, venne invece realizzata all'interno – con tutta probabilità lo studio del fotografo – utilizzando la tecnica stereoscopica e avvalendosi di un fondale dipinto di tipo classico (lo stesso che compare sullo sfondo di alcune riprese dei partecipanti alla Mascherata di Corcumello), alla stregua di una magniloquente scenografia teatrale[76] **[fig. 24]**. Potrebbero trattarsi di sedute di posa avvenute nel contesto del *Convegno estetico* o a esso in qualche modo legate. Ciò che le contraddistingue sono la sicurezza con cui gli attori assumono il loro ruolo, l'impostazione della mimica e della fisiognomica, il tono serioso e le dense penombre.

Le Lieure era un maestro nel documentare insiemi in costume, anche quando essi si svolgevano in teatro. Negli anni romani egli realizzò un notevole numero di stereoscopie riproducenti

(vi compare una folla di attori in abiti rinascimentali: alcuni di essi hanno in mano bandiere, altri, i trovatori, strumenti musicali, altri ancora portano dei rami fioriti, mentre al centro della scena svetta un baldacchino con al di sotto una coppia di sposi); le fotografie, prese «al lampo» (quindi sfruttando la luce generata dal magnesio, antenata del moderno flash), mostrano i figuranti suddivisi secondo alcuni dei diversi 'quadri': si distinguono i mughetti, impersonati da donne straniere, e Signorini al centro del gruppo del Quattrocento.

74 L'attribuzione a Le Lieure di alcune di queste fotografie è stata messa in dubbio perché nessuna «corrisponde alle numerosissime immagini [lastre] della stessa mascherata riprese da Le Lieure nel medesimo giardino e conservate presso l'Archivio Fotografico Comunale» (Cavazzi, Leone 1984, 214 nota 208). Ci si riferisce a 13 stampe alla gelatina, applicate su un unico cartone, provenienti dalla collezione privata di Ugo Simonetti (un'iscrizione recita infatti «F.lli Simonetti») e donate a Palazzo Braschi nel 1960 e ora nell'Archivio Fotografico del Museo di Roma (invv. AF 838-42). È però altamente improbabile che possa essere stato un fotografo diverso da Le Lieure a eseguire gli scatti, anche se potrebbe non essere stato lui l'esecutore materiale delle stampe in questione. Tuttavia, delle fotografie chiaramente prese nello stesso contesto e conservate nel Fondo Becchetti all'ICCD, risultano montate su supporti secondari riportanti la dicitura «H. Le Lieure Roma».

75 È del medesimo avviso Lucia Cavazzi quando scrive che «nessuna concreta evoluzione sembra sia nel frattempo intercorsa nella messa in scena dei ritratti degli artisti 'in costume'; l'unica innovazione di rilievo è data dal progresso della tecnica fotografica che, con il passaggio dal collodio alla gelatina bromuro d'argento, agevola notevolmente l'esecuzione delle riprese in posa» (Cavazzi 1984, 143).

76 Cf. Borghini 1996a, 223-5 e 215-16. Sulle 15 lastre sono riportate laconiche indicazioni come nomi (sia propri che relativi ai personaggi), parti da sceneggiare o momenti delle *pièce*, di solito commedie a sfondo storico. Tra i personaggi interpretati vi sono soprattutto dame dell'aristocrazia europea (tra cui la Principessa di Lucca e Piombino Elisa Bonaparte Baciocchi, sorella di Napoleone I, o Caroline Murat, Regina di Napoli), generali di età napoleonica in uniforme militare, pastori romeni, ussari e giannizzeri.

e-ISSN 2280-8841

Figura 24 Henri Le Lieure, *Attore in abiti settecenteschi («Fouché, duc d'Otrante»)*. 1900 ca.
Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000151). © ICCD

Figura 25 Henri Le Lieure, *Un'attrice in posa interpreta la Madonna*. 1875-1900 ca.
Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000750). © ICCD

Figura 26 Henri Le Lieure, *Un attore interpreta Cristo in preghiera*. 1875-1900 ca.
Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000740). © ICCD

Figura 27 Henri Le Lieure, *La Crocifissione*. 1875-1900 ca. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000924). © ICCD

Figura 28 Henri Le Lieure, *L'adorazione delle Croce*. 1875-1900 ca. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000752). © ICCD

Figura 29 Henri Le Lieure, *M.lle Chigi*. 1892. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 24 × 18 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XC 4625). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 30 Giuseppe Primoli, *La Principessa Paternò e Monsieur Blondel negli abiti di scena de "Il ventaglio" di Goldoni*. 1900. Stampa moderna da negativo originale alla gelatina, 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 954/B). © Fondazione Primoli

spettacoli teatrali e sacre rappresentazioni fotografando sia i singoli attori e le singole attrici[77] in pose dai forti accerti retorici e patetici[78] **[figg. 25-6]**, sia, soprattutto, atti corali a soggetto biblico ripresi in tutta la loro complessità scenico-espressiva,[79] a volte sapientemente

77 Sul rapporto tra fotografia e spettacolo nell'Ottocento, argomento ancora in gran parte da esplorare, si rimanda al numero VIII della rivista *Drammaturgia* (2019), in particolare a Guardenti 2019, 11-28 e a Zannoni 2019, 143-61. Sul tema dell'iconografia teatrale si veda inoltre Guardenti 2020. Dagli anni Sessanta dell'Ottocento in avanti a Roma erano piuttosto diffuse le fotografie (circolanti sia come carte da visita che in forma di album) ritraenti attori e attrici, un genere in cui si specializzarono Stefano Lais (Roma, 1832-92), attivo tra il 1860 e il 1870 circa (cf. Becchetti 1983a, 315), e Mario Nunes Vais (Firenze, 1856-1932). Su quest'ultimo si vedano: Contini 1978; Bertelli 2015, 97-112.

78 Delle iscrizioni autografe presenti sulle 26 lastre forniscono indicazioni solo sul soggetto e non anche sul luogo (lo studio del fotografo?) o la data della ripresa (un esempio è «3 La Vierge Marie 16»). I due numeri sembrano indicare che le lastre erano ordinate secondo precisi criteri, elemento che dimostrerebbe la sistematicità con cui Le Lieure si dedicava a questo tipo di produzione. Come gran parte delle stereoscopie prodotte da Le Lieure anche queste sono conservate nel fondo omonimo all'ICCD.

79 Queste riprese sono da considerarsi un'eccezione. Come scrive Renata Piccininni, infatti, la «scarsità di immagini relative alle scenografie complessive» era dovuta, plausibilmente, «alle oggettive difficoltà di ripresa derivate sia da problemi di illuminazione che dalle carenze stesse degli apparecchi fotografici. Ma tale aspetto mostra anche come ancora la fotografia fosse legata al genere del 'ritratto', alla raffigurazione cioè delle singole personalità, piuttosto che all'immagine documento, testimonianza dell'avvenimento nella sua complessità; in alcuni ambienti e rispetto ad alcuni generi quindi più lento è il passaggio alla fotografia di *reportage*» (Piccininni 1984, 166).

Figura 31 Giuseppe Primoli, *La Duchessa Grazioli e Monsieur Blondel negli abiti di scena della commedia "1807"*. 1900. Stampa moderna da negativo originale alla gelatina, 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 919/B). © Fondazione Primoli Roma

orchestrate all'interno di imponenti scenografie.[80] Gli episodi rappresentati sono sia vetero- che neotestamentari: l'uccisione di Amasa per mano di Joab, le storie di Esther, Caino e Abele, il Sinedrio e il Gran Consiglio degli ebrei, Sansone e i Filistei, il Serpente di bronzo, il Sacrificio di Isacco, le vicende di Giuseppe; Cristo deriso, al cospetto di Erode e Caifa o vittima della Flagellazione, la Crocifissione **[fig. 27]** e la Resurrezione. E poi ancora passaggi del *Cantico dei cantici*, un'Adorazione della Croce **[fig. 28]** e altri episodi non meglio identificabili.

3 *Tableaux vivants*: il trionfo dell'evocativo

Codificatosi nella Francia del Settecento come intrattenimento delle classi abbienti, il cosiddetto quadro vivente,

> la scena teatrale cioè in cui uno o più persone in costume, sorta di mimi muti e immobili, riproducono con la posizione del corpo e l'espressione del volto avvenimenti storici, immaginari, allegorici o opere d'arte, è una forma di spettacolo strettamente connessa alla mascherata […].[81] Alla fine dell'Ottocento a Roma questo genere di spettacolo ha un nuovo impulso e grande diffusione in ambiente aristocratico; spesso si unisce in una stessa occasione e in un medesimo luogo, sempre in palazzi patrizi, la rappresentazione di una serie di quadri viventi e di pièces teatrali. La scelta dei soggetti dei quadri è affidata a gruppi di artisti, curatori dell'allestimento in tutte le sue parti, che si ispirano ad opere di pittori o scultori in voga o creano essi stessi nuovi temi di rappresentazione. Queste manifestazioni diventano quindi motivo di esercitazioni colte per una ristretta élite di intellettuali che possono così dar sfogo, davanti a un pubblico a loro favorevole, alla propria creatività. (Piccininni 1984, 165)

Il clima in cui prendevano forma i *tableaux* – moda introdotta a Roma, almeno secondo la tradizione, nel 1865 da Nadine Helbig, moglie dell'archeologo tedesco Wolfgang, influente membro dell'Istituto Archeologico Germanico – è ben descritto da Giulio Aristide Sartorio (Roma, 1860-1932) nel suo romanzo *Romae carrus navalis* del 1905,[82] una «Favola contemporanea» – così recita il sottotitolo – che ha per protagonisti un Raffaello redivivo (dopo che una sua statua a Urbino appena inaugurata, colpita da un fulmine, ha preso vita) e un *alter ego* di Sartorio stesso, Alessandro Brandi, personaggio che presenta tra l'altro forti affinità con Andrea Sperelli – le iniziali, le stesse del pittore, non sono casuali –, il protagonista del *Il piacere* di D'Annunzio, composto quando anche Sartorio era ospite di Francesco Paolo Michetti nel suo Convento a Francavilla al Mare;[83] altri personaggi del romanzo di Sartorio sono il Conte Fosco Favilla (mutuato su Giuseppe Primoli)[84] e la giovane inglese Lily Herimann, di cui Brandi è innamorato. Per la creazione del personaggio Sartorio si dovette ispirare a Lily Helbig, figlia dei coniugi Helbig e moglie del pittore Alessandro Morani – uno dei fondatori del gruppo *In Arte Libertas* – per la quale Sartorio provava realmente una «candida passione» (Gibellini 2020, 322 nota 3).[85]

80 Non si sa dove queste immagini sono state scattate; la presenza di un palcoscenico fa ovviamente pensare che le rappresentazioni abbiano avuto luogo in un teatro, probabilmente il Teatro Costanzi, e l'assito che compare in gran parte delle fotografie induce a credere che tale luogo sia stato sempre lo stesso.

81 «Tale forma di spettacolo ha origine nel XV secolo a Firenze» – anche se dei remoti precedenti si possono rintracciare negli interludi dialogati della liturgia pasquale del X secolo –, «dove, in occasione dei festeggiamenti sacri e profani, venivano organizzate grandi composizioni plastiche di soggetti religiosi o mitologici, allegorici o simbolici, che erano poi portate in giro in corteo su grandi carri. I soggetti dei quadri viventi da allegorici e didascalici si vanno in seguito trasformando in esercitazioni colte e intellettuali; se infatti per la realizzazione del primitivo genere non ci si rifaceva a modelli iconografici preesistenti ma ci si basava esclusivamente sulla tradizione, successivamente ci si ispira a modelli ben precisi […]. È nella seconda metà del '700, in Francia, che si codifica l'esecuzione moderna del quadro vivente: con l'uso di costumi, atteggiamenti, scenografie e luci si cerca di riprodurre, in modo filologico, quadri celebri, stampe, gruppi plastici […]. In Inghilterra era in voga un particolare tipo di quadro definito delle 'pose plastiche' o *attitudes*, ossia una serie di atteggiamenti che vanno assunti dal mimo per riprodurre stati d'animo o rappresentare personaggi illustri [famose furono quelle di Lady Hamilton]» (Piccininni 1984, 165). Sulla storia del genere si veda anche il recente contributo Gualdoni 2017.

82 Pubblicato a Milano per i tipi dei fratelli Treves, ebbe una sola ristampa nel 1907. In questa sede è stata consultata la versione curata da Cecilia Gibellini (2020). Si veda anche Bordini 2021.

83 Sul legame tra D'Annunzio e le arti si rimanda a Bossaglia, Quesada 1988.

84 L'identificazione tra le due figure «è confermata dal fatto che Fosco sia l'organizzatore della serata in cui, in una sala del palazzo, vengono inscenati, dai membri della Roma mondana, i tableaux vivants», occasione «per il debutto in società del redivivo Raffaello» (Gibellini 2020, 323 nota 4).

85 La citazione è tratta dallo scritto memorialistico *Le confessioni e le battaglie di un artista*, una serie di note autobiografiche che Sartorio pubblicò sul *Secolo XX* nel 1907.

Questa figura femminile condivide molti tratti anche con Lisa Stillman, provetta pittrice vicina agli ambienti simbolisti figlia del giornalista e pittore statunitense William James Stillman (a Roma tra il 1886 e il 1898 come corrispondente per il *Times*) e di Marie Spartali, una delle modelle preferite dai Preraffaelliti, in particolare Rossetti e Burne-Jones.[86] Il titolo del romanzo rimanda, con intenti velatamente satirici, proprio al Carnevale,[87] quel frenetico carosello che è metafora dell'alta società romana *fin de siècle* e in cui, in un continuo gioco di ruoli, «si muovono personaggi-maschere e, in un'atmosfera di irrealtà, accadono episodi comici e talvolta grotteschi» (10).

Nell'aprile del 1892 Le Lieure eseguì nel suo studio una serie di fotografie che si riferivano – poiché ne erano la riproposizione in forma ridotta[88] – al ballo e ai quadri viventi che avevano avuto luogo il 9 di quel mese presso l'Ambasciata d'Austria a Palazzo Chigi:[89] una scena popolare con due danzatori in abiti ciociari, un *Idylle Vénitien* e un *Idylle sous le Directoire*[90] con figuranti in abiti pre-napoleonici (il Duca Caetani e la Marchesa Lavaggi)[91] – nello studio del fotografo non vennero ricostruiti interamente gli *Idylles* ma comparivano solamente i principali personaggi su uno sfondo neutro e in mezzo a piante.[92]

Figura 32 Fotografo non identificato, *Madame Blondel nelle vesti di Atena Partenia*. 1900. Stampe alla gelatina montata su cartoncino, 22,5 × 11,5 cm (misure totali). Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico (inv. AF 873-4). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

86 Cf. Gibellini 2020, 322 nota 3. Sulla Roma preraffaellita si veda D'Anna 1996.

87 Allude infatti «al luogo e al tempo in cui si svolge la narrazione, cioè la capitale italiana nel periodo tra due carnevali (questo il significato di *carrus/currus navalis*, secondo l'etimologia che legherebbe il carnevale alle processioni di navi su ruote che nella Roma imperiale inauguravano la nuova stagione della navigazione» (Gibellini 2020, 10).

88 Come in molti casi, in queste fotografie non viene riproposto il quadro nella sua interezza ma compaiono solamente alcuni dei protagonisti «che si fanno ritrarre in studio negli abiti e negli atteggiamenti dello spettacolo» (Piccininni 1984, 166). In realtà esiste anche la possibilità che il 'set' sia stato allestito direttamente a Palazzo Chigi, anche se la qualità delle imagini fa pensare che le fotografie siano state scattate con luce diurna, o comunque non in presenza di illuminazione artificiale.

89 A livello generale, è ancora da chiarire la successione temporale dei momenti, se quindi i servizi fotografici avvenissero prima della serata (quando ancora le condizioni di luce lo permettevano), l'indomani o a distanza di qualche giorno.

90 Il tema dell'*Idylle sous le Directoire*, musicato in valzer nel 1898 dal compositore Justin Clérice a partire da un'operetta ad atto unico, dovette avere un certo successo se ancora attorno al 1900 circolavano cartoline postali in fototipia che ne rappresentavano alcune scene. Ne sono un esempio quelle della ditta «Bergeret et Cie» di Nancy raffiguranti due bambini negli abiti e nelle pose del balletto-pantomima. Esemplari si possono trovare sul mercato antiquario.

91 Cf. Becchetti 1984, 34; Piccininni 1984, 166. Alcune fotografie, provenienti dalla collezione della Marchesa Incisa della Rocchetta Chigi e ora all'Archivio Fotografico del Museo di Roma, sono state esposte alla *Mostra della fotografia a Roma* del 1953 (274-5 nrr. 25 e 42). Nella sezione Catalogo sono appunto indicate come «Quadri viventi all'ambasciata d'Austria a pal. Chigi (9.4.1892), Idylle Vénitienne: parteciparono Eleonora Chigi, poi m.sa Incisa della Rocchetta, m.sa Margherita Misciattelli, nata Pallavicini e il sig. Dumba» e «Idylle sous le Directoire: parteciparono don Roffredo Caetani e donna Giulia Lavaggi».

92 Le immagini della danza e dell'«Idylles sous le Directoire», assieme a quella di un altro soggetto ancora (quattro uomini in piedi, descritti come «inglesi» in una nota apposta sulla lastra dallo stesso Le Lieure, ripresi tra piante e stagliati su uno sfondo bianco), sono state riprodotte in Piccininni 1984, 168 nrr. 211-12, 169 nr. 213. Delle coppie in abiti ciociari e pre-napoleonici il fotografo francese effettuò altre due riprese, una che «rende l'idea della movimentata danza popolare che i due personaggi mimano», l'altra che «sottolinea il carattere amoroso della scena rappresentata» (Cavazzi, Leone 1984, 241).

e-ISSN 2280-8841

Figura 33 Henri Le Lieure, *Donne in abiti dell'antica Grecia (Donna Frascara e la Principessa Paternò)*. 1900. Stampa alla gelatina, 16 × 21,6 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. AF 864). Foto © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 34 Henri Le Lieure, *Quadro vivente con ninfe*. 1900. Stampa alla gelatina, 22 × 17 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. AF 856). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 35 Giuseppe Primoli, *Due donne in posa in un locale vetrato*. 1900 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 876/B). © Fondazione Primoli

Figura 36 Fotografo non identificato, *Quadro vivente a soggetto religioso e allegorico (Le Virtù Teologali)*. 1900. Stampa alla gelatina applicata su cartoncino, 16,5 × 21,5 cm (misure totali). Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico (inv. AF 838). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Lastre riferibili all'*Idylle Vénitien*,[93] conservate sempre nel Fondo Bettini all'Archivio Fotografico del Museo di Roma,[94] ritraggono la giovane Principessa Eleonora Chigi e le amiche *Mesdemoiselles* Moncheur e Tolfens. In tre scatti due delle fanciulle, prese sia singolarmente che in coppia, posano di fronte a un fondale dipinto che riproduce un paesaggio rovinistico immerso in una atmosfera temporalesca (si distinguono al centro un canneto ai bordi di uno stagno e sulla destra un muro balaustrato infestato dall'edera, mentre un edificio turrito si intravede in lontananza al di là degli alberi); i loro piedi affondano in un tappeto di finta erba, un prato fittizio, un oggetto di scena usato per creare ambientazioni suggestive come i tronchi e le colonne collocate all'interno delle inquadrature dei ritratti eseguiti dai principali studi commerciali soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta.[95] Lo scenario prescelto stride con gli abiti indossati dalle ragazze, un semplice vestito bianco (la Tolfens) e una sorta di *kimono* accompagnato da un ventaglio (M.lle Chigi) **[fig. 29]**.

Tableaux per nulla dissimili, anzi piuttosto prossimi nella concezione compositiva, furono quelli che nel 1900 vennero immortalati dal Conte Giuseppe Primoli come riproposizione in studio di *pièce* teatrali, ovvero della recita delle commedie *Il ventaglio* di Goldoni e *1807* di Adolphe Aderer e Armand

93 Di cui non si conosce l'esatta fonte di ispirazione, forse un'opera letteraria o teatrale.

94 Invv. XC 4624-4628.

95 Nel 1864 il chimico e fotografo tedesco Raphael Eduard Liesegang prescriveva per i ritratti in *atelier*, proprio come in una scenografia teatrale, l'utilizzo di elementi d'arredo: «'fondi dipinti e paesaggi', 'cortine di damasco, di velluto blu od altre drapperie a larghe pieghe' da disporre davanti al fondo, 'una sedia o un tavolino di forme eleganti, colonne, balaustre, vasi ed altri oggetti consimili', […] e così via» (Zannier [1986] 2012, 98); accessori che anche Ugo Bettini specifica nel suo *Trattato teorico-pratico* del 1878 (Livorno: Raffaello Giusti, 97-104), ma con accenti ancor più kitsch (cf. 99). Questa concezione del fondale scenografico dovette sopravvivere almeno fino agli anni Venti del XX secolo se ancora nel 1919 un fotografo come Rodolfo Namias cercava di soddisfare i gusti «barocchi» della sua clientela, come egli scrisse nel suo trattato *Il ritratto fotografico e l'arte del ritratto* (cf. Cavazzi 1984, 140-1). Dei passi del *Trattato* di Bettini, in cui sono programmaticamente descritti i tipi di fondali da adoperare, il mobilio, le rocce e i «tappeti imitanti l'erba», sono stati riportati in Costantini, Zannier 1985, 142-6.

Éphraïm avvenuta a Palazzo Taverna nei primi di marzo del 1900 **[figg. 30-1]**.[96] Le principali differenze tra questa serie e gli scatti del 1892 risiedono nelle fonti d'ispirazione (storico-sociale piuttosto che esplicitamente teatrale) e nell'allestimento degli spazi (un arazzo al posto di un fondale neutro o dipinto, anche se ugualmente incongruo alla natura della scena ripresa o al contenuto dell'opera).

Una dinamica differente animò i quadri viventi ispirati a dipinti contemporanei dai soggetti anticheggianti allestiti a Palazzo Ruspoli sempre nella primavera del 1900, composizioni che vennero riprese dall'antiquario e fotografo Gabriele Carloforti, il quale successivamente ne ricavò anche una serie di sette cartoline postali.[97] Gli spettacoli di Palazzo Ruspoli, creati per finanziare la Cassa Universitaria e l'Educatorio Pestalozzi, ebbero un notevole successo e l'importante rivista *Le Cronache teatrali* diede ampio spazio alla notizia in un articolo illustrato con le immagini di Carloforti relative a quattro dei sette *tableaux*, vale a dire: *Fidia mostra a Pericle il bozzetto della statuta di Atena Partenia*, ideato dallo scultore Adolfo Apolloni a partire dalle atmosfere classiche evocate in opere di Lawrence Alma-Tadema come *Fortune's Favourite*; *At the Shrine of Venus*, che riproponeva in forma più letterale l'omonimo dipinto sempre di Alma-Tadema; *Luigi XIII* e *Luigi XIV* del pittore spagnolo residente a Roma Salvador Barbudo-Sanchez.[98]

I partecipanti vennero poi rifotografati singolarmente, in coppia o a gruppi da Le Lieure, Primoli e altri (negli scatti di un fotografo non identificato Madame Blondel appare nelle vesti di Atena, protagonista della composizione di Apolloni) **[fig. 32]**.[99] In una serie di riprese dedicate ai *tableaux* le cui immagini non vennero pubblicate compaiono Donna Clarice Frascara e la Principessa Paternò, le stesse che parteciparono al quadro vivente a tema fidiaco **[fig. 33]**;[100] in un'altra, attribuita a Le Lieure, vi sono delle fanciulle dalle vesti eteree, probabilmente delle ninfe nel Giardino delle Esperidi, come sembrano suggerire le sfere

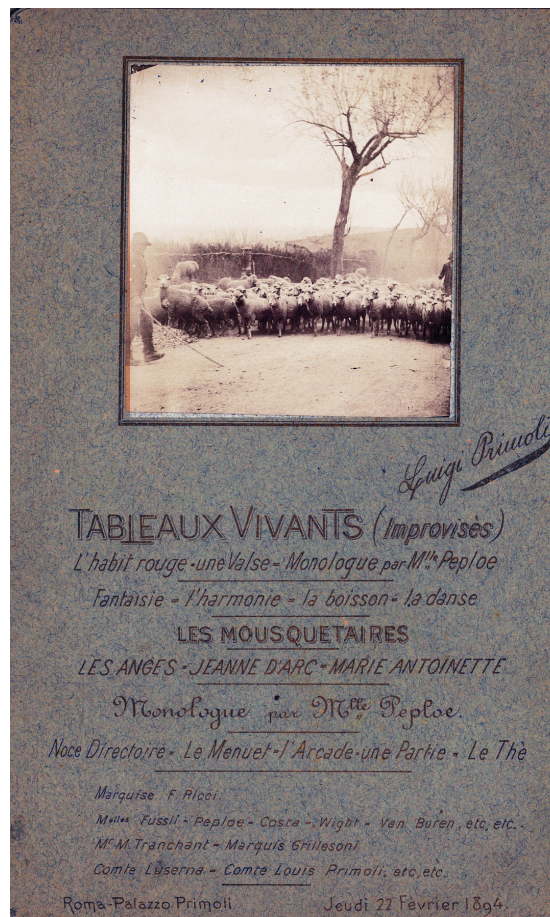



Figura 37 Un invito a Palazzo Primoli per *Tableaux vivants (improvisés)*, 22 febbraio 1894. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 19724). © Fondazione Primoli

simili a pomi che pendono dal soffitto **[fig. 34]** – il soggetto è comunque di chiara matrice mitologica, anche se non è possibile identificarne l'esatto referente pittorico.[101] Una serie con le stesse figuranti venne realizzata all'interno di Palazzo Primoli, in un ambiente vetrato dove il Conte era solito effettuare molte delle riprese **[fig. 35]**.

96 Primoli realizzò due serie di fotografie, ognuna composta da quattro scatti le cui lastre sono conservate presso la Fondazione Primoli. Vi compaiono la Principessa Paternò, nelle vesti dell'eroina goldoniana Giannina (talvolta in compagnia di altri personaggi, il calzolaio Crispino, il Conte di Rocca Marina e il Barone del Cedro), e la Duchessa Grazioli, nelle vesti della Marchesa de Fronsac, insieme a Monsieur Blondel (consigliere dell'Ambasciata di Francia) negli abiti di scena di *1807*. Le immagini di Primoli, relative sia ai soli protagonisti che ad alcune scene degli spettacoli, vennero pubblicate su *Le Cronache teatrali* del 25 marzo 1900. Cf. Piccininni 1984, 166 e Cavazzi, Leone 1984, 242.

97 Cf. Piccininni 1984, 166. Carloforti fu attivo dal 1890 al 1894 in Via dei Serpenti 74, poi, fino alla vigilia della Prima guerra mondiale, in Via del Viminale 15. Ideò un particolare sistema cromo-litografico che lo rese piuttosto famoso, essendo in grado, come dichiarava una sua *réclame*, di riprodurre «qualsiasi dipinto sia antico che moderno e con i relativi colori naturali» (cf. Becchetti 1983a, 287).

98 Anche in questo caso le immagini vennero pubblicate su *Le Cronache teatrali* nel numero del 5 maggio 1900. Una copia della rivista si trova presso la Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma. Le due pagine sono state riprodotte in Piccininni 1984, 171.

99 Cf. Piccininni 1984, 172; Cavazzi, Leone 1984, 242 nr. 220.

100 Cf. Piccininni 1984, 173; Cavazzi, Leone 1984, 242 nr. 222.

101 Cf. Piccininni 1984, 173; Cavazzi, Leone 1984, 243 nrr. 223 e 224.

MDCCC 1800
12, 2023, 115-154
e-ISSN 2280-8841

Figura 38
Giuseppe Primoli, *Scena a soggetto in costume*. 1885-95 ca. Aristotipo, 8 × 9 cm (applicato su un cartone di 47,8 × 64 cm). Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 19052/PROG.). © Fondazione Primoli

Figura 39
Giuseppe Primoli, *Maria D'Annunzio*. 1889 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 878/B). © Fondazione Primoli

Figura 40
Giuseppe Primoli, *Maria D'Annunzio con un giglio*. 1889 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 9 × 8 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 2983/A). © Fondazione Primoli

Figura 41 Giulio Aristide Sartorio, *Le vergini savie e le vergini stolte*. 1890-91. Olio su tavola, 188 × 205 cm. Roma, Galleria d'Arte Moderna (inv. AM 2849).

Diversi ancora furono invece i *tableaux* di Palazzo Sinibaldi, risalenti sempre al 1900 e fotografati da un operatore non identificato;[102] finzioni (alcune evidentemente impostate sull'esempio di dipinti a soggetto storico, religioso ed esotico – anche se, come in altri casi, non è stato possibile finora rintracciare i diretti modelli iconografici a cui si ispirano queste interpretazioni –, altre di derivazione operistica e letteraria) la cui componente meta-rappresentativa si fa decisamente più esplicita data la presenza di una cornice fisica che inquadra le singole composizioni.[103] Vennero inscenati i seguenti quadri viventi: due a tema veneziano in ambientazioni che richiamano il Rinascimento lagunare,[104] uno con personaggi in abiti spagnoli (una donna e tre toreri) intitolato *L'adieu à Seville* e in qualche modo ispirato alla *Carmen* di Bizet – la quale, composta nel 1875, ebbe grande popolarità alla fine dell'Ottocento –,[105] uno a tema religioso (un'allegoria delle virtù teologali) **[fig. 36]** e un altro di ascendenza giapponese (*La serre japonaise*) in cui è chiaro come l'ambiente orientale «risente delle correnti di gusto e stile proprie del periodo» (Cavazzi, Leone 1984, 243 nr. 228).

102 Delle iscrizioni a penna sui supporti, in lingua francese, fanno però pensare che l'anonimo fotografo possa essere qualcuno vicino a Le Lieure (se non Le Lieure stesso) oppure uno dei fratelli Primoli, imbevuti di cultura francofona.

103 Gli originali, delle stampe alla gelatina applicate su cartoncino, si trovano all'Archivio Fotografico del Museo di Roma (AF 839-42). Per le immagini cf. Piccininni 1984a, 174.

104 Rappresentano nello specifico un ambasciatore a colloquio con il Doge e un colloquio famigliare in un interno, due scene da porre in stretto collegamento tra loro dato che alcuni personaggi ricorrono sia in una che nell'altra. Non sembrano avere un chiaro modello storico o pittorico di riferimento, né è possibile precisare l'esatto arco cronologico in cui le vicende hanno luogo – anche se abiti e architetture fittizie rimandano a un periodo sicuramente compreso tra la fine del Quattro e la fine del Cinquecento.

105 Il *tableau* sembra riferirsi alla scena di saluto fra Carmen ed Escamillo. La didascalia in francese posta sul supporto conferma e smentisce allo stesso tempo l'ipotesi avanzata: Siviglia è la città in cui si svolge il melodramma, ma una scena di addio non è contemplata né nella novella di Prosper Mérimée del 1845 né nel libretto dell'opera dovuto a Henri Meilhac e Fromental Halévy (cf. Cavazzi, Leone 1984, 243 nrr. 227-8). È bene ricordare che i quattro atti della fortunata *opéra-comique* erano definiti 'quadri' dal suo stesso compositore.

4 L’attività dei Primoli tra dilettantismo cólto e spettacolarizzazione

Come per Le Lieure, anche per Giuseppe Primoli la creazione di episodi figurati e la partecipazione ai *tableaux* era una componente fondamentale della sua vita sociale, e la loro documentazione una parte importante della sua produzione fotografica, lui che seppe fare del quadro vivente «un vero e proprio genere fotografico» (Gibellini 2020, 323 nota 4) poiché aveva, secondo Edmond de Goncourt, «un certain talent, ainsi que disent les peintres, pour piger le motif, – un motif faisant tableau» (Vitali 1968, 22).[106]

La sua residenza in Via Zanardelli era per l’alta società un luogo d’incontro e di festa, la sede privilegiata in cui dar vita a «quadri plastici» (questa è la definizione coniata da D’Annunzio)[107] in grado di condensare i tratti più tipici e le mode più attuali della cultura dell’epoca. Il gusto per le scene a soggetto, infatti,

> fu assai comune fra i dilettanti nel decennio che va all’incirca dal 1885 al 1895; esso, però, non deve essere assolutamente confuso con la pratica di tradurre fotograficamente, anche con veri e propri intarsi di immagini, composizioni che avrebbero voluto rivaleggiare con quelle dei dipinti di genere o moraleggianti di tipico impianto vittoriano […]. La scena a soggetto nasce da tutt’altre esigenze: il gusto del racconto, quasi rappresentazione mimica, non senza un fondo di ironia e soprattutto di divertissement mondano: e ciò spiega perché la ripresa non si esaurisca in una sola posa, ma dia luogo a una serie di immagini, quasi pagine di una novella. (Vitali 1968, 27)

Grazie ai due fratelli Palazzo Primoli si trasformava allora in luogo di spettacolo e improvvisazione (come attesta un invito con programma emanato da Luigi) **[fig. 37]**, in teatro barocco (sede anche di più che occasionali proiezioni di diapositive con la lanterna magica)[108] o in reggia *ancien régime* arredata di tappezzerie **[fig. 38]**, sontuosi miscugli di filologia antiquaria e fantasia romanzesca; o ancora in un ‘set’ i cui fondali, bianchi o neri, venivano cambiati di volta in volta per far risaltare le figure delle nobildonne ritratte (soprattutto Maria Hardouin, Duchessa di Gallese e moglie di D’Annunzio) **[figg. 39-40]**, prese solitamente di profilo in pose che richiamano fregi classici, pitture vascolari arcaiche o dipinti medievaleggianti, motivi però sempre attualizzati dalla foggia degli abiti e delle acconciature. Alcune di queste fotografie,[109] prese a partire dal 1889 circa, servirono a Sartorio come supporti visivi per la realizzazione del trittico de *Le vergini savie e le vergini stolte* (1890-1), commissionato dallo stesso Primoli **[fig. 41]**.[110] Anche Lisa Stillman posò per il dipinto, così come altre «varie signore dell’aristocrazia romana» (Gibellini 2020, 322 nota 3).[111] In *Romae Carrus Navalis* si fa menzione di un «dittico delle neofite» – evidente allusione al *Trittico delle vergini* – richiesto dal Conte Favilla ad Alessandro Brandi, e anche nel *Piacere* di D’Annunzio viene menzionato un paliotto di uguale soggetto.[112]

Il colore dei fondali era determinato dai diversi teli che venivano stesi o tirati sopra un elemento divisorio, probabilmente un pannello di legno, allo scopo di creare dei fondi neutri. Osservando le fotografie si può capire che le ambientazioni all’interno del palazzo dovevano essere almeno due: la già citata veranda vetrata avente sulla parete un arazzo raffigurante una scena cavalleresca (di caccia?), dove sono state scattate, ad esempio, le

106 La citazione è tratta dal *Journal* dei fratelli de Goncourt, vol. IV, 877.

107 Le serate si svolgevano anche nel Villino Primoli in Via Sallustiana, residenza di Luigi (cf. D’Anna 1996, 343; Gibellini 2020, 323 nota 4).

108 Cf. Miracco 2006, 28. Sulla vita a Palazzo Primoli si rimanda ancora a: Vitali 1968; Becchetti, Pietrangeli 1981. Becchetti riconosce al solo Luigi la pratica di produrre e proiettare diapositive: «Luigi Primoli non solo scattò una quantità di fotografie, ma selezionò le migliori per farne poi delle diapositive – attività questa estranea al fratello Giuseppe – da utilizzare poi in spettacoli di lanterna magica che duravano spesso più di un’ora […]. Le proiezioni per Luigi Primoli erano un piacevole modo per stordire, attirare, interessare, divertire le belle signore e l’aristocrazia che frequentava i suoi ricevimenti, dei quali spesso si interessavano anche i giornali stranieri» (Becchetti 1983a, 50-1).

109 Si tratta di una decina di lastre alla gelatina (invv. 2172/A; 2377/A; 496/B; 847-9/B; 857/B; 878/B; 976/B; 1045-1046/B). Maria D’annunzio, in posa per dei possibili ritratti, compare da sola, in piedi o seduta, in molti altri scatti ripresi in differenti ambientazioni: invv. 2080/A; 2213/A; 2316/A; 2371/A; 2383/A; 2983-2984/A; 4170-4171/A; 4174/A; 877/A; 352-70/B; 13626/PROG.

110 Primoli aveva incaricato l’amico di realizzarlo per le proprie nozze, mai celebrate (cf. Gibellini 2020, 322 nota 4). Degli studi di figura, eseguiti a olio a partire, si suppone, dalle fotografie stesse, sono conservati alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma. Sartorio si ispirò ai *tableaux* di Primoli anche per eseguire altre opere (*La Favola dell’Impossibile*, 1893, collezione privata; *La Madonna degli angeli*, 1895, collezione privata). Sui rapporti tra Giuseppe Primoli e Sartorio, e più ampiamente sull’utilizzo della fotografia da parte di quest’ultimo, si vedano: Damigella, Mantura 1989, 23 e 47-8; Bordini 2000, 77 e 96; Miraglia 2000, 73-4; 2006, 49-51; Frezzotti 2011, 137-8; Miraglia 2011, 20; 2012, 131-50. Più in generale, sui rapporti tra pittura e fotografia in Italia, si rimanda a Miraglia 1981; Bordini 1991; Fusco, Marini Clarelli 2011.

111 La citazione è sempre tratta da *Le confessioni* di Sartorio.

112 Cf. Gibellini 2020, 323 nota 4.

Figura 42 Giuseppe Primoli, *Una coppia in costume ritratta davanti a un fondale dipinto con luce artificiale*. 1890-1900 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli, inv. 934/B. © Fondazione Primoli

Figura 43 Luigi Primoli (?), *Composizione fotografica con la Marchesa Sanfelice, Giuseppe Primoli e Sartorio*. 1890-92 ca. Aristotipo, 9 × 8 cm (applicato su un cartone di 64 × 47,8 cm). Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 19600/PROG.). © Fondazione Primoli

Figura 44 Giuseppe Primoli, *Giulio Aristide Sartorio nelle vesti di Bacco*. 1890 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 998/B). © Fondazione Primoli

Figura 45 Giuseppe Primoli, *Composizione fotografica a Villa Medici: Annunciazione*. 1890 ca. Stampa all'albumina, 9 × 8 cm (applicata su un cartone di 68 × 49 cm). Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 19580/PROG.). © Fondazione Primoli

fotografie relative ai *tableaux* di Palazzo Ruspoli, a quelli ispirati all'opera teatrale *1807* e le scene a soggetto in costume sei-settecentesco (in quel caso il pavimento a piastrelle risulta coperto da tappeti); e un corridoio in cui si vedono a destra una grande pianta e a sinistra una finestra balaustrata e, a seconda dei casi, un vaso con una seconda pianta o un busto di Napoleone (come nei ritratti di Maria D'Annunzio) – il pavimento, sempre a piastrelle con motivo a riquadri ma dall'effetto quasi a scacchiera, risulta a volte coperto nella parte centrale da uno stretto e lungo tappeto. Entrambi gli ambienti sono scomparsi con la ristrutturazione del palazzo iniziata da Raffaele Ojetti nel 1904.

Le situazioni che ricorrono negli scatti dell'Archivio Primoli sono le più diverse: le già citate «scene a soggetto» in costume storico (talvolta piuttosto complesse e richiedenti numerosi figuranti, apparati effimeri, suppellettili e portantine), ritratti di dame velate e amici in atteggiamenti aulici o comici, bambini che giocano oppure sono agghindati come paggetti, soggetti religiosi (frati e uomini in vesti mediorentali), chitarriste spagnole (la Marchesa Julia de Javalquinto), coppie in maschera illuminate da luce elettrica **[fig. 42]**. In una serie di immagini risalenti al 1890-2 lo stesso Primoli posa in compagnia di Sartorio e della Marchesa Sanfelice in composizioni che risentono di suggestioni etrusche e greco-romane[113] **[fig. 43]** – in altri piccoli gruppi di scatti Sartorio compare togato in compagnia di un altro personaggio[114] o da solo in sembianze bacchico-satiresche[115] **[fig. 44]**. È ormai noto che alcuni, se non molti dei *tableaux* allestiti nella residenza di Via Zanardelli furono pensati e suggeriti, quando non propriamente diretti, da Luigi.[116]

Altro luogo prediletto da Giuseppe per ospitare quadri viventi fu Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia con la quale, per ragioni di evidente affinità culturale, aveva rapporti strettissimi. Qui, nello splendido giardino che tuttora domina Roma dall'alto, mise in scena *Concerti* e *Annunciazioni* ispirati a dipinti preraffaelliti e contemporanei **[fig. 45]**,[117] composizioni fotografiche forse eccessivamente citazionistiche ma comunque «non prive di un certo garbo» (Vitali 1968, 31).[118] Non mancavano tuttavia creazioni più originali – inversamente ecfrastiche – che mettevano per immagine passi dei romanzi dannunziani.[119] Nelle riprese avvenute a Villa Medici, Eden terreno e Olimpo umano dove tutto sembra essere possibile, le dimensioni del sacro e del profano si fondono fino a sfumare i confini tra rappresentazione ed epifania, tenute però assieme dalla 'magia' del fotografico, che è referenziale e poietico allo stesso tempo. Le modelle, ricorrenti in più scatti,[120] sono bellezze muliebri immerse nella vegetazione lussureggiante del giardino o in posa tra elementi architettonici, e assumono le sembianze di Vergini velate cariche di mistica mestizia, oppure di donne eleganti abbracciate a erme o al cospetto di statue venerate come idoli pagani. Queste immagini condensano e amplificano le ambiguità proprie di un'epoca giunta quasi alla sua fine, ne restituiscono il *milieu* e il senso di algida, ma in fondo divertita sospensione.

113 Su queste immagini si vedano Becchetti, Pietrangeli 1981, 22-3, nrr. 14-15; Miraglia 2006, 50. Le stampe, 12 aristotipi in totale (invv. 19598-19610/PROG.), sono riunite nel Cartone nr. 100. La Marchesa Sanfelice compare da sola, nello stesso ambiente dove posò Maria D'Annunzio, anche in un gruppo di negative (invv. 2662/A; 2733/A; 3504 e 3505/A; 3512/A; 3532-3533/A; 3780/A; 3982/A; 4206/A; 4896/A; 4924/A; 4926/A).

114 Invv. 8741/A e 407/B (l'uomo non identificato, vestito di una tunica scura, viene ritratto da solo seduto nella lastra nr. 409/B).

115 Altre lastre della serie sono la 408/B e la 999/B.

116 Cf. Becchetti 1983a, 51. L'autore sostiene che Luigi fosse anche – «ovviamente» – l'esecutore materiale di molte delle fotografie. Tale affermazione non trova però appoggio nell'esame del materiale alla Fondazione, i cui fototipi sono attribuiti per la quasi totalità a Giuseppe. Rimane il fatto che Luigi fu senza dubbio l'ideatore e il principale promotore di gran parte delle serate, come è confermato dalla quantità di inviti ivi conservati e da numerosi ritagli di giornale riguardanti i suoi ricevimenti (sui quali compaiono degli appunti scritti con la sua grafia). Cf. Becchetti 1983a, 58 nota 20.

117 Alcune di queste fotografie sono state pubblicate in Vitali 1968, nrr. 127-8 e in Miraglia 2006, 49-50. Una possibile fonte figurativa furono le opere del pittore vittoriano, olandese di nascita ma britannico d'adozione, Lawrence Alma-Tadema (Dronryp, 1836-Wiesbaden, 1912).

118 Vitali ricorda anche che Primoli «cedette alla tentazione di ripetere tale e quale la composizione di un quadro come *Refugium Peccatorum* di Luigi Nono [Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; una copia si trova alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano], che era stato uno dei successi popolari della Mostra romana del 1883». Le immagini alla Fondazione Primoli, 19 tra albumine e aristotipi (invv. 19577-19596/PROG.), sono riunite nel Cartone nr. 72.

119 Si tratta di composizioni (l'immagine 19464/PROG., una platinotipia, e qualche lastra, le numero 11459/A, 11476/A, 1556/B e 1557/B) ispirate al romanzo *Le vergini delle rocce* (pubblicato nel 1896), come si può desumere da un'iscrizione manoscritta apposta sui negativi che recita «Etude pour illustrer les Vierges au rocher»; la data dello scatto si ricava da una lettera del 19 marzo 1897 in cui D'Annunzio ringrazia Primoli della fotografia. La composizione riprende le prime pagine del romanzo: alla base della «scalinata del tempio dell'Amore», nell'«antico giardino gentilizio», si trovano le tre principesse borboniche Massimilia, Anatolia e Violante, in attesa del protagonista Claudio Cantelmo, «amico non veduto da lungo tempo» (Vitali 1968, 23, nr. 228).

120 In alcuni di essi (come i nrr. 8728/A, 1108/B e 14083-14084/PROG.) si riconoscono le sorelle Stillman (Bella, Effie e Lisa) e Giorgia Guerazzi Costa, figlia del pittore Giovanni 'Nino' Costa. L'unico figurante maschio è il pittore Alexis Axilette, pensionante all'Accademia di Francia negli anni 1886-9. Egli compare in un limitato gruppo di negative con indosso vesti mediorientali, talvolta in compagnia di un bambino, forse per inscenare episodi ispirati all'infanzia di Gesù (invv. 8872-3/A).

Bibliografia

Antonacci, P; Fagiolo Dell'Arco, M. (a cura di) (2001). *Il carnevale romano. Immagini di una festa del XIX secolo = Catalogo della mostra* (Roma, 2001). Roma: Paolo Antonacci.

Argan, G.C. (1974). *Il revival*. Milano: Mazzotta.

Becchetti, P. (1970). «Roma cent'anni fa». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 17, 24-9.

Becchetti, P. (1978). *Roma dei fotografi al tempo di Pio IX. 1846-1878 = Catalogo della mostra* (Roma, 1978). Roma: Multigrafica.

Becchetti, P. (1983a). *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*. Roma: Colombo.

Becchetti, P. (1983b). *Immagini della Campagna romana 1853-1915*. Roma: Quasar.

Becchetti, P. (1984). «Il fondo Bettini». Cavazzi, Leone 1984, 32-4.

Becchetti, P. (1996). «Henri Le Lieure de L'Aubepin fotografo a Roma 1871-1908». Borghini 1996a, 24-7.

Becchetti, P.; Cavazzi, L.; Incisa della Rocchetta, G.; Pietrangeli, C. (a cura di) (1971). *Roma cento anni fa nelle fotografie del tempo = Catalogo della mostra* (Roma, 17 dicembre 1970-17 marzo 1971). Roma: Associazione Musei di Roma.

Becchetti, P.; Pietrangeli, C. (a cura di) (1981). *Roma tra storia e cronaca dalle fotografie di Giuseppe Primoli*. Roma: Quasar.

Berrino, A. (2021). «Roma tra turismo nazionale e turismo mondiale». Pesci, Pirani, Raimondi 2021, 57-61.

Bertelli, G. (2015). «Mario Nunes Vais: l'opera di un fotografo ritrattista tra i Fondi dell'ICCD». *Bollettino d'arte*, 28, 97-112.

Bonadonna, M.T. (2021). «Il conte Primoli e il suo mondo». Pesci, Pirani, Raimondi, 291-301.

Bonasegale, G. (2006). *Con lo sguardo del Nord. Il problema della* Erscheinung *nella seconda metà dell'Ottocento a Roma*. Miracco, R. (a cura di), *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932 = Catalogo della mostra* (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo-11 giugno 2006). Firenze: Maschietto; Mandragora, 35-43.

Bonetti, M.F. (2003). «Costumi della Campagna romana: la fotografia di 'genere' e i suoi modelli». Tucci, R. (a cura di), *I 'suoni' della Campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*. Soveria Mannelli: Rubettino, 203-9.

Bonfait, O. (a cura di) (2013). *Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoléon à l'Unité Italienne = Catalogo della mostra* (Ajaccio, 28 giugno-30 settembre 2013). Ajaccio; Montreuil: Gourgcuff Gradenigo.

Bordini, S. (1991). «Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento». Castelnuovo, E. (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. 2. Milano: Electa.

Bordini, S. (2000). «Sogno e realtà. Morbelli, Previati e Sartorio sulla fotografia». Piantoni, Pingeot 2000, 77-85.

Bordini, S. (2021). «L'autentico e il falso. Le ambiguità della fotografia in un romanzo di Giulio Aristide Sartorio». Bonetti, M.F.; Faeta, F.; Maffioli, M. (a cura di), *Lo specchio delle notizie differenti. Memoria, fotografia, arti visive. Studi in onore di Marina Miraglia*. Roma: Campisano.

Borghini, G. (a cura di) (1996a). *Il mondo in stereoscopia. Henri Le Lieure fotografo e collezionista = Catalogo della mostra* (Roma, 1996). Napoli: Electa.

Borghini, G. (1996b). «Una questione di linguaggio». Borghini 1996a, 10-14.

Bossaglia, R.; Quesada, M. (1988). *D'Annunzio e la promozione delle arti = Catalogo della mostra* (Gardone Riviera, 2 luglio-31 agosto 1988). Roma: De Luca.

Cameron, J.B. (1996). «Henri Le Lieure: le stereoscopie in vetro». Borghini 1996a, 35-47.

Cagianelli, F.; Matteoni, D. (a cura di) (2011). *L'Ottocento elegante. Arte in Italia nel segno di Fortuny 1860-1890 = Catalogo della mostra* (Rovigo, 29 gennaio-12 giugno 2011). Cinisello Balsamo: Silvana.

Cannelli, C.; Gorgone, G. (2002). *'Il costume è di rigore'. 8 febbraio 1875: un ballo a palazzo Caetani. Fotografie romane di un appuntamento mondano*. Roma: L'«Erma» di Bretschneider.

Caracciolo, A. (1980). «Il 'fatale millenovecentoundici': Roma ed Europa tra mostre e congressi». Piantoni 1980, 39-44.

Carboni, G. (2012). *Attilio Simonetti, pittore e antiquario romano, e via Margutta*. Moncada di Paternò 2012a, 82-7.

Cavazzi, L.; Leone, R. (a cura di) (1984). *Roma Capitale 1870-1911. Una città di pagina in pagina = Catalogo della mostra* (Roma, gennaio-marzo 1984). Venezia: Marsilio.

Cavazzi, L. (1984b). «Messa in scena del ritratto e società mascherata». Cavazzi, Leone 1984, 139-64.

Cervesato, A. (1910). *Latina tellus: la Campagna romana*. Roma: Mundus.

Cestelli Guidi, B. (2014). «Assenza dell'autore. Le raccolte fotografiche 'Tuminello' e 'Cugnoni' tra prassi artistica e processi di archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale». *Bollettino d'arte*, 22-3, 207-36.

Cestelli Guidi, B. (2019). «Appropriazione e attribuzione della fotografia: il caso di Ludovico Tuminello». Cavanna, P; Mambelli, F. (a cura di), *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi = Atti del convegno di studi* (Bologna, 29-30 maggio 2018). Bologna: Bononia University Press, 195-221.

Clementi, F. (1939). *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*. 2 voll. Città di Castello: R.O.R.E.-Niruf.

Colalucci, F; Morozzi, L. (1996). «Il Quirinale nelle lastre del fondo Le Lieure». Borghini 1996a, 28-34.

Comanducci, A. (1934). *Pittori italiani dell'Ottocento*. Milano: Artisti d'Italia.

Contini, M.T. (1978). *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Venezia, 15 novembre-10 dicembre 1978). Firenze: Centro Di.

Costantini, P.; Zannier, I. (a cura di) (1985). *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*. Milano: FrancoAngeli.

Crispolti, F.C. (1980). *Scene di vita quotidiana a Roma dalle fotografie di Giuseppe Primoli*. Roma: Quasar.

D'Alessandro, A. (a cura di) (1984). *Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio: dal Grand tour ai romantici = Atti del convegno di studi* (Roma, 26-28 novembre 1984). Roma: Demograf.

e-ISSN 2280-8841

D'Amelio, A.M. (2021). «I protagonisti dell'Associazione Artistica Internazionale nelle caricature di Cesare Pascarella». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, XXXV, 131-48.
Damigella, A.M.; Mantura, B. (1989). *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione = Catalogo della mostra* (Roma, 2 febbraio-11 marzo 1989). Fontanellato: Francesco Maria Ricci.
Damigella, A.M.; Palazzoli, D.; Zannier, I. (a cura di) (1979). *Fotografia italiana dell'Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, ottobre-dicembre 1979; Venezia, gennaio-marzo 1980). Firenze; Milano: Alinari; Electa.
D'Anna, R. (1996). *Roma preraffaellita. Note su Gabriele d'Annunzio, Diego Angeli, Giulio Aristide Sartorio*. Roma: Azienda Grafica G. Bardi. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei 9.
De Feo, G.C. (2013). *Dante Paolocci fotografo a Vetralla. Le persone, i luoghi, il lavoro = Catalogo della mostra* (Vetralla, Museo della Città e del Territorio, 16 ottobre-4 gennaio 2011). Roma; Vetralla: Davide Ghaleb.
Delvecchio, C. (2012). «La fascinazione del mondo islamico nelle mascherate romane di fine Ottocento. Le fotografie del fondo Le Lieure-Bettini al Museo di Roma». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 26, 171-82.
Delvecchio, C. (2013). «Incontro tra Oriente e Occidente. Costumi montenegrini nelle fotografie dei fondi Guidi e Le Lieure-Bettini del Museo di Roma». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 27, 75-88.
De Rosa, P.A.; Trastulli, P.E. (1999). *La Campagna romana. Cento dipinti inediti tra fine Settecento e primo Novecento*. Roma: Studio Ottocento.
De Rosa, P.A.; Trastulli, P.E. (2001). *La campagna romana da Hackert a Balla = Catalogo della mostra* (Roma, Museo del Corso, 22 novembre 2001-24 febbraio 2002). Roma: De Luca; Studio Ottocento.
Durbé, D. et al. (a cura di) (1972). *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 1972). Roma: De Luca.
Eleuteri, E.M. (a cura di) (1980). *La Campagna romana tra Ottocento e Novecento = Catalogo della mostra* (Latina, 18 dicembre 1980-30 gennaio 1981). Roma: La forma della spada.
Eleuteri, E.M. (1987). *Seduzioni di una città. Scene e visioni di Roma e della sua campagna nella pittura dell'Ottocento*. Roma: La forma della spada.
Eleuteri, E.M. (1992). *Roma e la Campagna romana tra 800 e 900 = Catalogo della mostra* (Roma, 1992). Roma: CA.DI.GE.
Falzone del Barbarò, M.; Miraglia, M. (1980). «Henri Le Lieure». Castelnuovo, E.; Rosci, M. (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, vol. 3. 3 voll. Torino: Stamperia Artistica Nazionale, 1456-7.
Farinelli, G.L. (2021). «Roma e l'invenzione del cinema (italiano) 1896-1915». Pesci, Pirani, Raimondi 2021, 412-19.
Fleres, U. (1904). *La Campagna romana*. Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche.
Frandini, P. (1972). «Nino Costa e l'ambiente artistico romano tra il 1870 e il 1890». Durbé et al. 1972, XIX-XXXIII.
Frezzotti, S. (2011). «Tecnica o arte? La fotografia al crocevia del secolo». Fusco, Marini Clarelli 2011, 134-40.
Frontaloni, E.; Pedullà, G. (2021). «I luoghi della cultura di Roma capitale». Pesci, Pirani, Raimondi 2021, 335-40.
Fusco, M.A.; Marini Clarelli, M.V. (2011). *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000 = Catalogo della mostra* (Roma, 24 dicembre 2011-4 marzo 2012). Milano: Electa.
Ghidetti, E. (1979). *Roma bizantina*. Milano: Longanesi.
Gibellini, C. (a cura di) (2020). *Il ritorno di Raffaello. Romae Carrus Navalis*. Milano: Medusa.
Grassi, T.; Zangarini, L. (1989). *La festa degli artisti a Tor Cervara*. Roma: Palombi.
Gualdoni, F. (2017). *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*. Roma: Johan & Levi.
Guardenti, R. (2019). «Fotografia e teatralità sulla scena europea del secondo Ottocento». *Drammaturgia*, 8, 11-28.
Guardenti, R. (2020). *In forma di quadro: note di iconografia teatrale*. Imola: Cue Press.
Gonnella, B. (1880). *Relatione della visita del Principe di Corcumello ai suoi dominii*. Roma: Tipografia Forzani & Comp.
Gorgone, G. (2021). «La nuova mondanità di Roma capitale tra Corte e palazzi: il ruolo dei balli». Pesci, Pirani, Raimondi 2021, 358-62.
Guida commerciale, scientifica, artistica ed industriale della città di Roma compilata per cura di Tito Monaci (1872-87). Roma: Tipografia Romana.
Jandolo, A. (1953). *Studi e modelli di via Margutta (1870-1950)*. Milano: Ceschina.
Langella, R.; Mammucari, R. (1999). *I pittori della Mal'aria. Dalla Campagna romana alle Paludi pontine*. Roma: Newton Compton.
Lomonaco, G.F. (1987). *Acquerelli dell'Ottocento. La Società degli Acquerellisti a Roma*. Roma: Palombi.
Mammucari, R. (1984). *I XXV della Campagna romana*. Velletri: Vela.
Mammucari, R. (1987). *La Società degli acquerellisti in Roma*. Velletri: Vela.
Mammucari, R. (1990). *I 'XXV' della Campagna romana. Pittura di paesaggio a Roma e nella sua campagna dall'Ottocento ai primi del Novecento*. Velletri: Tra 8&9.
Mammucari, R. (1992). *La Campagna romana*. Roma: Newton Compton.
Mammucari, R. (1993). *Acquerellisti romani dell'Ottocento*. Latina: L'Argonauta.
Mammucari, R. (2001). *Acquerellisti romani. Suggestioni neoclassiche Esotismo orientale Decadimento bizantino Realismo borghese*. Città di Castello: Edimond.
Minasi, M; Pirani, F.; Tozzi, S. (2010). *Carnevale romano = Catalogo della mostra* (Roma, Museo di Roma, 10 febbraio-5 aprile 2010). Roma: Palombi.
Miracco, R. (2006). *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932 = Catalogo della mostra* (Roma, 24 marzo-11 giugno 2006). Firenze: Maschietto; Mandragora.
Miraglia, M. (1981). «Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)». Bollati, G.; Fossati, P. (a cura di) (1978-83), *Storia dell'arte italiana*. Vol. 9, *Grafica e immagine*. 11 voll. Torino: Einaudi, 423-518.
Miraglia, M. (1996). «Henri Le Lieure de L'Aubepin e l'inizio della sua carriera a Torino». Borghini 1996a, 15-23.

Miraglia, M. (2000). «Modernità della fotografia». Piantoni, Pingeot 2000, 69-75.

Miraglia, M. (2006). «Sartorio e la fotografia. Fra preraffaellismo e simbolismo». Miracco 2006, 45-55.

Miraglia, M. (2011). «Mimesi e modernismo. Dalla metà dell'Ottocento all'esperienza pittorica e fotografica di Giulio Aristide Sartorio». Fusco, Marini Clarelli 2011, 14-23.

Miraglia, M. (2012). *Fotografi e pittori alla prova della modernità*. Milano: Mondadori.

Moncada di Paternò, V. (a cura di) (2012a). *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Torino: Allemandi.

Moncada di Paternò, V. (2012b). «L'Associazione Artistica Internazionale di via Margutta». Moncada di Paternò 2012, 47-66.

Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915 = Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1953). Roma: Ente provinciale per il turismo.

Moure Cecchini, L. (2021). *Baroquemania. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898-1945*. Manchester: Manchester University Press. https://doi.org/10.7765/9781526153180.

Negro, S. (1964). *Nuovo album romano*. Vicenza: Neri Pozza.

Negro, S. (1966). *Seconda Roma*. Vicenza: Neri Pozza.

Palazzoli, D. (1979). *Giuseppe Primoli. Istantanee e fotostorie della Belle Époque*. Milano: Mondadori.

Perodi, E. [1896] (1980). *Roma italiana*. A cura di B. Brizzi. Roma: Centro Romano Editoriale.

Pesci, F.; Pirani, F.; Raimondi, G. (a cura di) (2021). *Roma. Nascita di una capitale. 1870-1915 = Catalogo della mostra* (Roma, 4 maggio-26 settembre 2021). Roma: De Luca.

Piantoni, G. (1972). «La *Cronaca bizantina*, *Il Convito* e la fortuna dei preraffaelliti a Roma. Durbé et al. 1972, XXXV-XL.

Piantoni, G. (a cura di) (1980). *Roma 1911 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 giugno-15 luglio 1980). Roma: De Luca.

Piantoni, G. (1988). «Böcklin e la cultura romana di fine ottocento». Heilmann, C. (a cura di), *I Deutsch-Römer. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 22 aprile-29 maggio 1988). Milano; Roma: Mondadori; De Luca, 37-45.

Piantoni, G; Pingeot, A. (2000). *Italie. 1880-1914. Arte alla prova della modernità = Catalogo della mostra* (Roma, 22 dicembre 2000-11 marzo 2001; Parigi, 9 aprile-15 luglio 2001). Torino: Allemandi.

Piccininni, R. (1984). *Quadri viventi*. Cavazzi, Leone 1984, 165-74.

Picone Petrusa, M. (1991). «Iconografia del costume popolare. Modelli fotografici in studio». *La fotografia a Roma nel secolo XIX. La veduta, il ritratto, l'archeologia = Atti del convegno* (Roma, Palazzo Braschi, 12-13 dicembre, 1989). Roma: Artemide, 52-74.

Porretta, S. (1980). «La fotografia all'Esposizione universale di Roma 1911». Piantoni 1980, 214-22.

Ravaglioli, A. (1984). *Roma umbertina in trecento disegni di Dante Paolocci*. Roma: Roma Centro Storico.

Sacchi Lodispoto, T. (1999). «Aspetti dell'associazionismo artistico romano dopo il 1870». *Roma moderna e contemporanea*, 7, 1-2, 295-316.

Sacchi Lodispoto, T.; Spinazzè, S. (a cura di) (2019). *Attilio Simonetti (1843-1925). Pittore alla moda e antiquario a Roma = Catalogo della mostra* (Roma, 24 gennaio-23 febbraio 2019). Roma: Galleria Berardi.

Spinazzè, S. (2010). «Artisti-antiquari a Roma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: lo studio e la galleria di Attilio Simonetti». *Studiolo*, 8, 103-22.

Squarciapino, G. (1950). *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*. Torino: Einaudi.

Tadolini, E. (1951). «Gli artisti ed il Carnevale». *Strenna dei romanisti*, MMDCCIV, 263-9.

Tomba, C. (1928). «Via Margutta e gli artisti». Ponti, E. (a cura di), *Curiosità romane*. Albano Laziale: Fratelli Strini, 5-60.

Veo, E. (1955). «Memorabile carnevale romano del 1885». *Capitolium*, 30, 46-8.

Virno, C. (a cura di) (2004). *GCAMC Roma – Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea catalogo generale delle collezioni*. Vol. 2, *Autori dell'Ottocento*. 2 voll. Roma: Palombi.

Vitali, L. (1968). *Un fotografo fin de siècle, il conte Primoli*. Torino: Einaudi.

Zannier, I. [1986] (2012). *Storia della fotografia italiana*. Castel Maggiore: Quinlan.

Zannoni, M. (2019). «'Io la preferisco a tutti i fotografi del mondo'. Mario Nunes Vais e il ritratto d'attore». *Drammaturgia*, 8, 143-61.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 12 – Dicembre 2023

Los dibujos del puente de unión entre el antiguo palacio real y el palacio de la aduana de Barcelona
Un neoclasicismo efímero en el corazón de la ciudad

Laura García Sánchez
Universidad de Barcelona, España

Abstract In its archives, the Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA) preserves the plans for a wooden bridge erected in 1802 for the visit of Carlos IV and Maria Luisa de Parma to Barcelona. It was built for the purpose of bridging the Royal Palace and the Customs Palace, which were the residences that the authorities assigned to the Spanish and the Neapolitan monarchs during their stay in the city, through an elevated structure. In the course of time, it was dismantled and sold piece by piece, but its ephemeral nature did not eliminate its practical utility and its decoration in the neoclassical style, which was a popular style in Catalonia at the time.

Keywords Royal palace. Nineteenth-century Barcelona. Neoclassicism in Catalonia. Ephemeral buildings. Communication bridge. King Charles IV in Barcelona.

Índex

1 Introducción: Carlos IV y María Luisa de Parma en Barcelona

En la tarde del 11 de septiembre de 1802, cientos de ciudadanos barceloneses y foráneos se agolparon a lo largo de un recorrido escogido por las calles de la ciudad. Aguardaban expectantes, desde mediodía, la llegada de la comitiva real encabezada por Carlos IV y María Luisa de Parma y seguida de un elevado número de carruajes que trasladaban a miembros de la nobleza, gentileshombres de cámara, al ministro Manuel Godoy, a altos miembros del ejército real y a un notable número de sirvientes, custodiados todos ellos por guardias de corps. En total, más de tres mil personas que vendrían a sumarse, durante unos meses, a los habitantes propios de Barcelona. A las cinco y media de la tarde los monarcas hicieron su entrada a la ciudad por el camino de la Cruz Cubierta y la puerta de San Antonio, acogidos entre vítores, aplausos, repique de campanas y salvas de artillería. Tras las preceptivas palabras de bienvenida, fueron acompañados hasta el Palacio Real por las autoridades de la ciudad y representantes de los gremios, siendo aclamados por un público entregado desde las calles y plazas de la carrera,[1] terrados, azoteas, balcones, ventanas y gradería

[1] El recorrido de los monarcas desde su entrada a Barcelona y hasta el Palacio Real fue publicado por la prensa de la siguiente manera: «Puerta y calle de S. Antonio: calle del Padró; plazuela de S. Lázaro, con su Pirámide de Santa Eulalia: calle del Carmen; toda la Rambla: á las Reales Atarazanas: Fundicion de Cañones á la derecha é izquierda, enfrente de la muralla del Mar;

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-06-07
Published 2023-12-04

Open access

Citation García Sánchez, L. (2023). “Los dibujos del puente de unión entre el antiguo palacio real y el palacio de la aduana de Barcelona. Un neoclasicismo efímero en el corazón de la ciudad”. *MDCCC 1800*, 12, 155-168.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/008

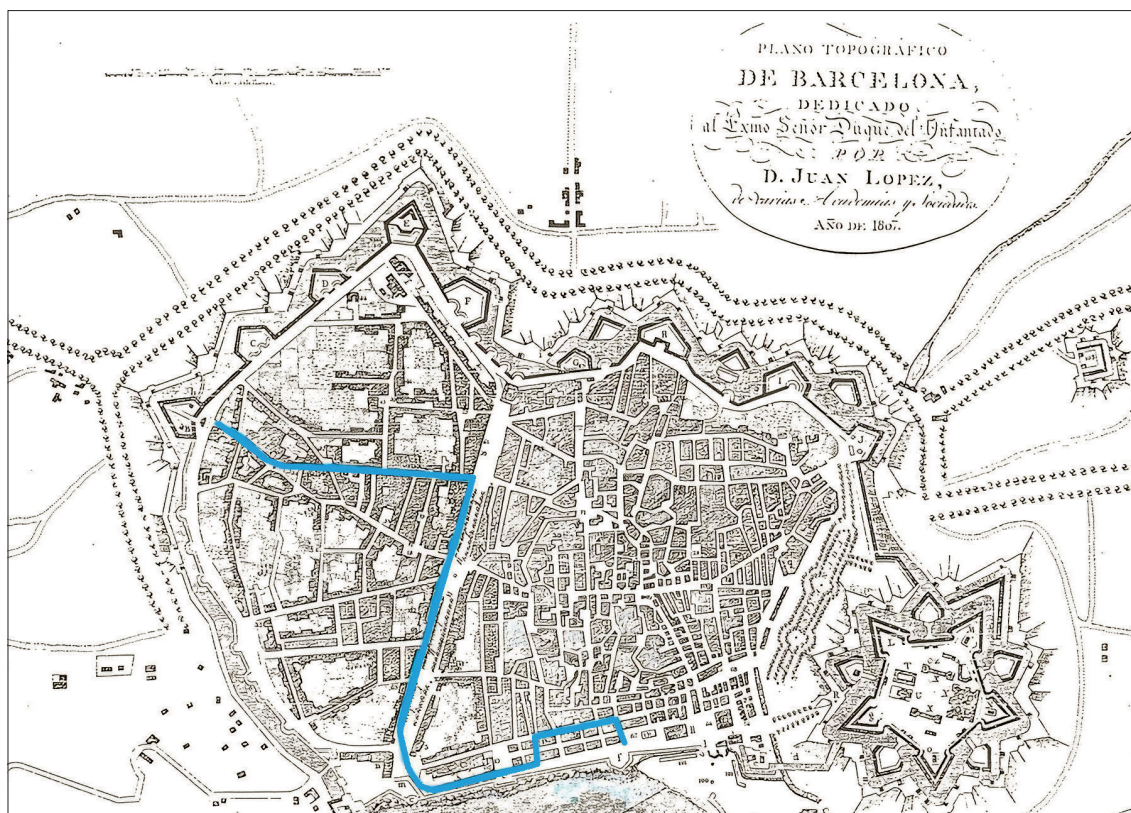



Figura 1 Juan López, *Plano topográfico de Barcelona dedicado al Exmo. Señor Duque del Infantado, de varias Academias y Sociedades*. 1807. El recorrido realizado por los monarcas desde la puerta de entrada a la ciudad y hasta el palacio real aparece destacado en color azul. Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB). © Autora

construidas en los zaguanes, tiendas y patios de las iglesias [fig. 1]. Una vez en el sitio, la comitiva se disgregó y cada miembro se dirigió al alojamiento asignado, cada uno acorde con su categoría social y puesto de relevancia en el escalafón de proximidad a los reyes. Estaba a punto de comenzar lo que, con toda justicia, puede ser considerado como el último acto festivo del Antiguo Régimen (García Sánchez 1998).

Circunstancias de orden político y dinástico influyeron en la visita real de Carlos IV y su familia a la ciudad de Barcelona. La firma de la paz de Amiens entre Gran Bretaña y Francia en ese mismo año de 1802 favoreció un escenario que puso fin a las hostilidades que fustigaban al continente desde el comienzo de las guerras contra la Francia revolucionaria en 1792. Por tanto, el desplazamiento de los reyes a Barcelona se produjo en un clima de cierto optimismo para los intereses de la política exterior, aunque la calma duró en realidad bien poco. Confluyeron también los siempre presentes intereses dinásticos de los Borbones en Italia. Un año antes, en 1801, la reina María Luisa había materializado por fin uno de sus sueños más anhelados: una corona en Italia para su hija, la infanta María Luisa, casada con el heredero del ducado de Parma, Luis. El responsable de tal logro fue Napoleón, quien, una vez expulsados los Habsburgo del Gran Ducado de Toscana, reconvirtió este estado en el denominado reino de Etruria y se lo adjudicó a la infanta y su esposo. Pero no quedó todo aquí. María Luisa de Parma ansiaba también situar a otra hija, esta vez la infanta María Isabel, en el trono de Nápoles a través de un enlace con el heredero, Francisco, de reciente viudez por la muerte de su esposa, la archiduquesa María Clementina de Austria. La proximidad entre las dos ramas borbónicas podía suponer motivo suficiente para provocar el enfado de Napoleón, pero permitía al primer ministro, Manuel Godoy, disponer

continuando por el Dormitorio de San Francisco: plaza de dicho Santo: Intendencia, Contaduria y Tesoreria á la izquierda: calle Ancha: Fusteria: plaza de San Sebastian; Encantes, á la derecha la Casa Lonja, edificio suntuoso; plaza de Palacio á su frente: á la derecha la Real Aduana, con su magnífico Pasadizo o Puente, uniéndola con el Real Palacio, para la mayor comodidad de las Reales Moradas de SS. MM. y AA., durante su residencia en esta ciudad». *Diario de Barcelona*, 11 de septiembre de 1802, nr. 253, 1117.

de un soporte en caso de necesitar un acercamiento a Gran Bretaña que compensara la dependencia francesa de España. Nápoles, por descontado, era un bastión anti francés.

Al margen de María Luisa, entró aquí en escena su peor enemiga y cuñada, la reina María Carolina de Nápoles, que exigió idéntico trato para su hija María Antonia: su matrimonio con el príncipe de Asturias, futuro Fernando VII. Por tanto, dos hermanos contrajeron nupcias con sus primos, también hermanos entre sí. Godoy se hizo dueño de la situación e intentó reafirmar la popularidad de los reyes en un inolvidable viaje a Barcelona. El atractivo proyecto no encontró respuesta ni en lo político ni en lo personal, pero el intercambio de princesas dio origen a la elección de la Ciudad Condal como escenario y a las magníficas fiestas organizadas en el marco del encuentro real.

2 Los alojamientos reales

Barcelona se preparó como nunca para acoger dignamente a las familias reales. Los meses anteriores a su llegada se convirtieron en un frenesí de trabajos de acondicionamiento y mejoras de todo tipo. Las más importantes fueron la conclusión de obras magnas como la Lonja de Comercio (Casa Lonja), la configuración definitiva de lugares de ocio como el Paseo de la Explanada (García Sánchez 2022), la adecuación de edificios como el Palacio Real, y las tareas de reforma urbana, centradas particularmente en la ampliación y renovación de un gran número de calles, la alineación de las fachadas de los edificios, vigilar el estado del pavimento, controlar la conducción y el abastecimiento de agua, asegurar la limpieza de la ciudad o suprimir los cementerios aún existentes dentro de las murallas (García Sánchez 2004).

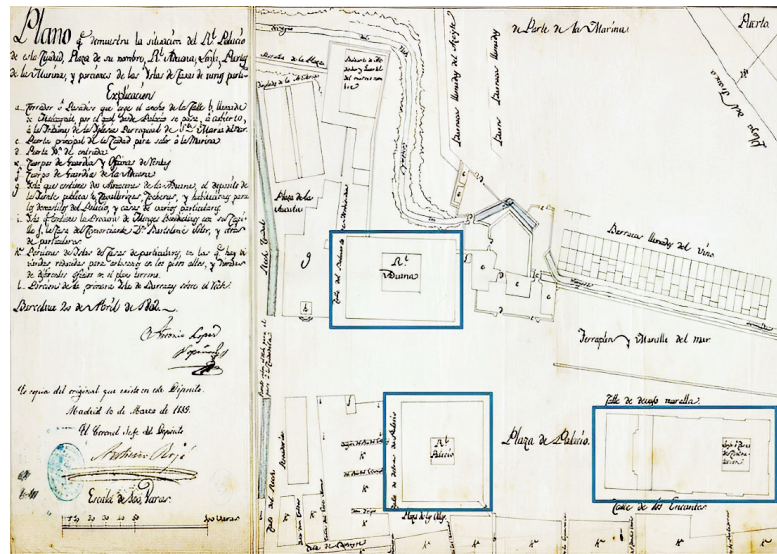
El tema de los alojamientos fue uno de los problemas más difíciles de resolver a los que se enfrentó el consistorio barcelonés ante la visita real. Barcelona no disponía por entonces de una adecuada infraestructura en este sentido, ni para la monarquía ni para los forasteros. En 1802 fueron tres las familias reales a las que se había de acoger: la española, la napolitana y la de Etruria. Había que pensar, además, en el séquito de cada una de ellas. Nunca en la historia había pasado nada parecido, ni tan siquiera cuando Carlos III hizo su entrada en España en 1759 como nuevo rey por Barcelona procedente de Nápoles.

Uno de los lugares que más se benefició de la visita real fue la Plaza de Palacio, marco urbanístico de notoria proyección en la ciudad. Ubicada cerca del barrio de la Barceloneta, su cercanía al antiguo puerto y a una de las puertas de entrada a la ciudad la convirtió en punto de reunión de tres edificios importantes: la citada Casa Lonja, el Palacio de la Aduana y el Palacio Real **[fig. 2]**. A nivel histórico, los tres testimonian espléndidos episodios de Barcelona y, a nivel artístico, los dos primeros conservan un legado arquitectónico, escultórico y pictórico de gran importancia para la ciudad (Perelló Ferrer 1996). Distinta suerte corrió el Palacio Real, destruido por un incendio en 1875. La atención se centró, pues, en Plaza de Palacio. La Casa Lonja y la Aduana formaban parte de los mejores palacios civiles de la ciudad, además de los más asequibles para hospedar a gente de alcurnia. El primero remonta sus raíces a mediados del siglo XIV, momento en que Pedro III el Ceremonioso autorizó a los consejeros de la ciudad a construir una lonja para las transacciones económicas (Bernaus i Vidal, Caballé i Crivillés 2003). A partir de aquí, aunque con largos períodos de interrupción a causa de conflictos bélicos, el edificio no dejó de crecer, hasta el punto de que confluyeron en sus paredes elementos góticos, renacentistas y barrocos, además de un exterior del todo neoclásico (Cortes i Torres 2007). Fue el lugar en el que se hospedó Manuel Godoy, acompañado, obviamente, de sus sirvientes.

Muy cerca de la Casa Lonja se alza el Palacio de la Aduana, destinado como alojamiento de la familia real de Nápoles y la de Etruria. Su construcción (1790-92) fue iniciativa de Juan Miguel de Roncali y de Stefanis, conde de Roncali, ministro e ingeniero militar de Carlos IV. La circunstancia de su elección como hospedaje regio explica que hoy en día se conserven en el Archivo General Militar de Madrid unos planos del edificio que permiten conocer cómo era entonces la distribución del piso bajo y plan terreno, el principal y el segundo, firmados por el arquitecto Pere Serra y fechados en 19 de abril de 1802. Estos planos responden a algún tipo de exigencia requerida desde la corte de Madrid, quien se quiso asegurar la última palabra en la decisión de las residencias reales propuestas por el Ayuntamiento (García Sánchez 2017).

Frente a la fachada principal del Palacio de la Aduana y la de la Casa Lonja se emplazaba en aquella época el Palacio Real, un inmueble de usos muy dispares desde su construcción pero que acabó por dar nombre a la plaza en la que se ubicó. Durante muchos años fue conocido como Palacio del Virrey (Narváez Cases 2002-03). Uno de ellos, Vicente Gonzaga Doria, decidió dar un nuevo aire al palacio (1668-88) en un estilo barroco clasicista.

e-ISSN 2280-8841

Figura 2
Antonio López Sopeña, *Plano que demuestra la situación del Rl. Palacio de esta Ciudad, Plaza de su nombre, Rl. Aduana, Lonja, Puerta de la Marina, y porciones de las Yslas de Casas de usos particulares*. 20 de abril de 1802. Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB)

Con posterioridad (1771), el conde de Roncali ordenó construir la fachada neoclásica que durante años ostentó el edificio. Por lógica, fue el lugar designado para Carlos IV y María Luisa de Parma, al margen del resto de la familia real y gran parte de su séquito, es decir, los sirvientes más cercanos. Al igual que del de la Aduana, el Archivo General Militar de Madrid conserva unos planos del piso inferior, principal y segundo de este palacio, fechados en 2 de abril de 1802 y firmados por el ya citado Pere Serra. A diferencia del primero, necesitó muchas obras de acondicionamiento y generó graves polémicas entre los ingenieros enviados por la corte y los arquitectos barceloneses en relación a si resultaba adecuado o no para los ilustres huéspedes.

3 Los dibujos de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi: lectura externa del puente

Carlos IV, muy atento a todo cuanto se preparaba en Barcelona, exigió al Ayuntamiento que los alojamientos reales estuvieran comunicados entre ellos dado que la relación entre las familias española y napolitana

> requería salir a la calle y exhibirse por un buen trecho de ella, con las consiguientes molestias, protocolos, aclamaciones del público, etc, que repetidas numerosas veces al día hubieran sido enojosas y hasta ridículas. (Cid Priego 1955, 25-6)

Nació así una de las arquitecturas efímeras más hermosas de la época: el elegante puente de madera alzado entre el Palacio Real y el de la Aduana que salvaba la notable amplitud del entonces Paseo del Prado, hoy Avenida del Marqués de la Argentera [fig. 3].

El diseño se encargó al arquitecto Tomás Soler, y aunque los planos del proyecto están firmados y fechados por él de puño y letra, se sabe que intervino de forma importante el carpintero Antonio Rovira y Riera, miembro del antiguo Gremio y Cofradía de Maestros Carpinteros de Barcelona, creado en Barcelona en 1257. Según precisó en su momento Bassegoda Nonell (1972, 21; 1974, 24; 1986, 43), los planos del proyecto completo del puente se conservaban entonces en el archivo de la Real Cátedra Gaudí – centro de documentación fundado en 1956 por el Ministerio de Educación –, trasladados allí desde el archivo de la actual Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona – creada en 1875 – adonde llegaron a su vez desde la denominada Escuela de Bellas Artes de Lonja. Hasta entonces, es decir, hasta la aparición del artículo de Bassegoda Nonell de 1986, solamente se había publicado un alzado en 1883 [fig. 4] y dos alzados y una sección en 1974 [figs 5-7].
Cuando Pi i Arimón publicó su libro sobre Barcelona (1854, I: 387),[2] se lamentaba de no haber

[2] Dicho autor señaló que Palacio Real y Palacio de la Aduana se comunicaron «por medio de un bello puente provisional de madera, cuya descripción sentimos mucho no poder trasladar aquí, aunque hallamos investigado bastante para adquirirla, cuando mas que fue acaso la mejor obra de su clase que de muchos años acá se haya levantado en Barcelona» (Pi i Arimón 1854, I: 387).

Figura 3
Onofre Alzamora Perecaula, *Vista del Real palacio y Aduana de Barcelona*. Fecha desconocida. Dibujo. Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB)

podido localizar este proyecto. Idéntico problema había afrontado Cid Priego en uno de sus artículos (1946, 429-30), aunque años más tarde dio con los planos y pudo completar la descripción (1955, 26-9). Sorprende, sin embargo, que Pi i Arimón no hubiese caído en la cuenta de investigar en el archivo de la Lonja. Siempre según Bassegoda, los planos en cuestión fueron localizados en 1962 con ocasión de la reordenación del archivo de la Escuela de Arquitectura después de su traslado a su nuevo emplazamiento en la zona universitaria el año anterior. Los planos se encuentran actualmente en su lugar de origen, es decir, lo que actualmente es la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA), ubicada en el segundo piso de la Casa Lonja. El propio Bassegoda publicó en uno de sus artículos ya citados – además de las láminas indicadas –, otra variante del puente y dos secciones transversales (1986, 37-49) **[figs 8, 9, 14]**.

Respecto al proyecto en cuestión, los dos alzados de Tomas Soler presentan dos soluciones diferentes, aunque la variación es muy poca, solamente perceptible en las antas, lesenas o semicolumnas que en la primera son de sección rectangular **[figs 5, 10]** y en la segunda semicilíndrica **[fig. 8]**.

Tanto en el diseño como en la construcción, Tomas Soler exhibió de forma impoluta sus sólidos conocimientos de arquitectura neoclásica de escuela francesa que había aprendido durante su periodo formativo en la Academia de San Fernando de Madrid. A ello se añadió la exquisita habilidad y técnica de Antonio Rovira, heredero de una larga tradición de maestros carpinteros. En resumen, tal y como indica Cid Priego:

> Por el dibujo se ve que era un hermoso puente cubierto, un verdadero edificio, apoyado sobre tres robustos arcos elípticos, muy barrocos, con una galería cubierta e iluminada por nueve balcones con balaustradas a cada lado, entre cuyos huecos había columnas pseudojónicas pareadas. Estaba segmentado en tres cuerpos: el central, que era el principal, sobresalía algo de la alineación general y los flanqueaban en los pilares sendas esculturas. Poseía frontones curvos y triangulares alternados sobre los vanos y soportaba un gran frontón triangular con los relieves, rematado por una escultura, al parecer una alegoría de Barcelona. Toda la parte superior estaba recorrida por una monumental balaustrada con seis trofeos y otras tantas estatuas a cada lado.
>
> Solo resta observar los caracteres barrocos, castizamente españoles, que siempre aparecen bajo las obras más neoclásicas. De tradición barroca son los arcos elípticos, el tipo de las columnas, la forma de las balaustradas, los frontones curvos y muchos detalles de las esculturas. No es extraño que esta hermosa obra llamara tanto la atención de los barceloneses de la época. Basta recordar que, aparte de su belleza, debió ser de una monumentalidad y atrevimiento extraordinarios […] Téngase en cuenta su gran longitud, comprobable por existir aún el viejo edificio de la Aduana, y resulta extraordinario que salvase la calle con sólo tres arcos. Debe observarse que, aunque ésta parece relativamente estrecha en el dibujo, en realidad es muy amplia, y aún hoy sigue siendo una de las avenidas más anchas de Barcelona. (1955, 29-30)

e-ISSN 2280-8841

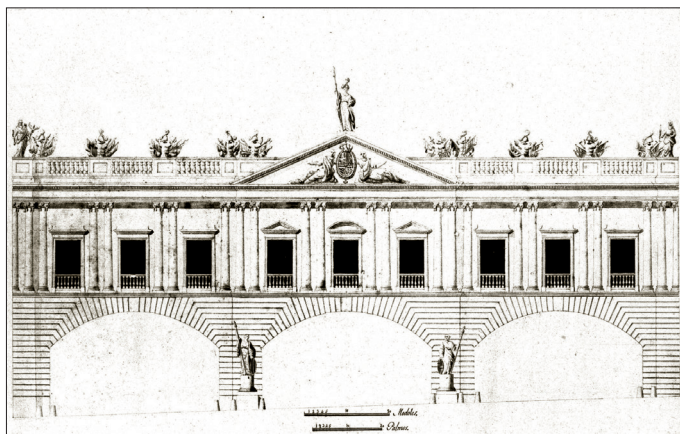



Figura 4 Antonio Rovira y Riera, *Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios o monumentos que ya no existen celebrada en setiembre de 1882 por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa.* 1802. Puente artificial que unía el real palacio con la aduana. Para servicio de SS.MM en su venida. Dibujo. Barcelona, inauguración del Museo Martorell, actual Museo de Geología de Barcelona

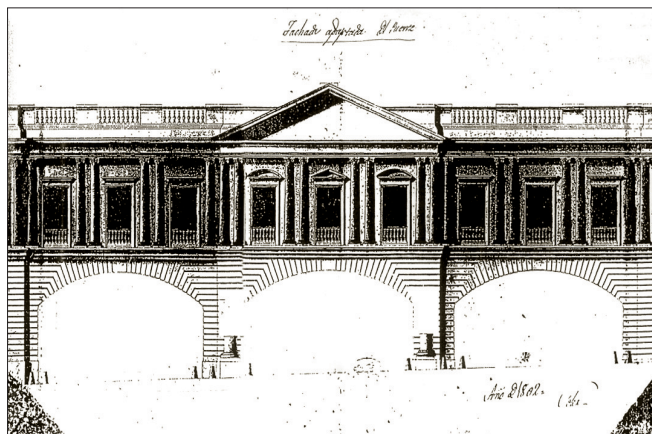



Figura 5 Tomás Soler y Ferrer, *Puente provisional de madera*. 1802. Dibujo delineado y acuarelado. 44,5 × 32,5 cm. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA)

El puente costó, según Amat y Cortada (1994, 66-7),[3] cuarenta mil libras, aunque en principio se había hablado solo de quince mil. En esta primera cita respecto al tema, el cronista señala que se había pensado que estuviese calado con numerosas aberturas vidriadas, pero que no había en Barcelona tantos cristales. La noticia siguiente indica que el puente sería de tres arcadas, todo de madera, y que ya se había empezado a trabajar en sus piezas en el interior de la Ciudadela. Para que los curiosos no molestaran, se colocaron en los alrededores los denominados *caballs de frisa* (83). El Palacio de la Aduana tenía frente a la fachada principal una serie de pilones de piedra rematados por una bola y unidos por cadenas colgantes, de los que los situados en el espacio correspondiente a la base del arco del puente más cercano al edificio fueron arrancados para dejar el terreno despejado **[fig. 11]**. La construcción se realizó en un tiempo récord. El 17 y 18 de julio el cronista anotaba que ya se había iniciado el sostén del puente. Poco después empezaron a verse por los alrededores de palacio, entre obreros y materiales, varias columnas elaboradas previamente, con destino a la obra. Seguidamente aparecieron los pilares y quedaron instalados los andamios y a finales de mes comenzó a dibujarse ya la silueta. La premura del tiempo aceleró aún más las obras, viéndose pronto los balcones que formaban los huecos de la galería cubierta (86).

Tanta prisa se dieron pintores, decoradores y vidrieros que, antes de acabar los carpinteros, empezaron a pintar la parte superior del puente. La idea fue la de ofrecer la sensación de que era de piedra, para lo cual se escogió un tipo de color muy parecido a esta (96). Rápidamente quedaron también listos los pedestales para las estatuas de yeso que debían adornarlo, y dos de ellas aguardaban junto al Palacio de la Aduana. Los carpinteros terminaron definitivamente el 22 de agosto, y el mismo día quedaron emplazadas la mayoría de las esculturas (1994, 101). La labor de pintores y doradores caló pronto entre los barceloneses, quienes afirmaron rápidamente que la construcción parecía de piedra auténtica.

Una descripción de la misma quedó recogida en la *Guía de Forasteros*, también conocida como *Papel económico é instructivo* […] o *Folletos Bonsoms* del año 1802, de anónima autoría pero muy útil porque permite identificar cada una de las fachadas del puente – la orientada hacia la Ciudadela y la que miraba hacia la muralla de mar – según la decoración de los frontones y de la parte superior:

3 Rafael de Amat y Cortada Senjust (1746-1819), conocido popularmente como barón de Maldá, fue un destacado miembro de una familia de la pequeña nobleza barcelonesa. Alcanzó gran popularidad como autor de un extensísimo diario personal que escribió, en catalán y prácticamente sin interrupción, desde 1769 hasta 1813. Constituye un excelente documento histórico y literario dado que el barón se presentó como testimonio directo de cuanto explica, con Barcelona como ciudad protagonista. Los sesenta volúmenes que formaron este dietario están actualmente publicados bajo el título de *Calaix de Sastre* (*Cajón de sastre* o *Miscelánea*), En el caso del puente que nos ocupa, el barón redactó un verdadero día a día de su construcción, proporcionando una gran cantidad de datos literarios y comentarios pintorescos fruto de su curiosidad extrema y sus pesquisas, indagando aquí y allá sobre cuánto llamaba su atención.

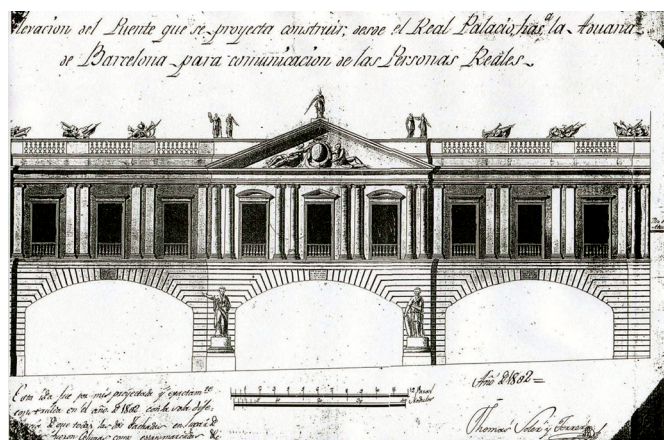



Figura 6 Tomás Soler y Ferrer, *Elevación del puente que se proyecta construir desde el Real Palacio hasta la Aduana de Barcelona para comunicación de las Personas Reales*. 1802. Dibujo original delineado y acuarelado. 47,5 × 32 cm. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA). En el lado inferior izquierdo hay una nota del propio Soler que indica «Esta idea fue por mi proyectada y exactamente construida en el año 1802, con la sola diferencia de que todas las dos fachadas en lugar de pilastras fueron columnas, como están marcadas»

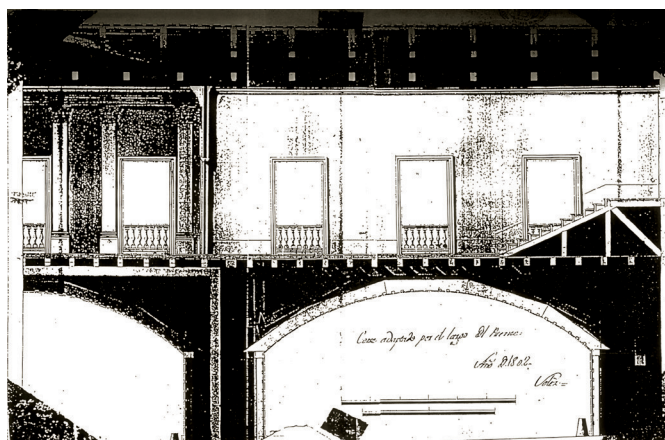
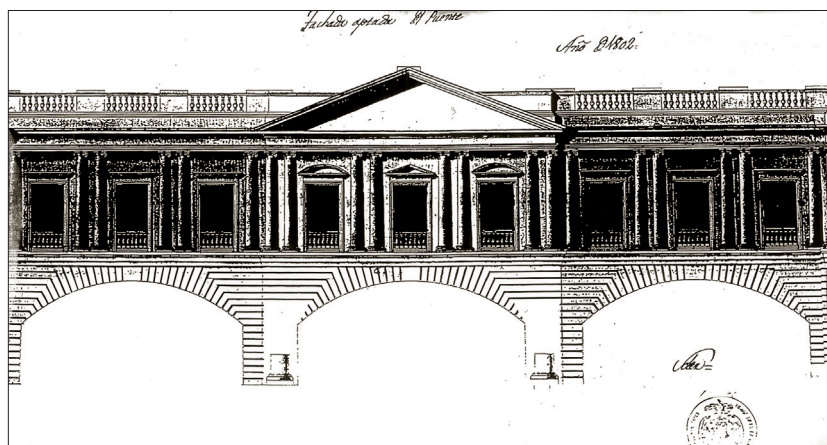



Figura 7 Tomás Soler y Ferrer, *Corte adaptado por el largo del Puente*. 1802. Dibujo delineado y lavado a la tinta china. 44 × 32,5 cm. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA)

> Merece también una singular atención el vistoso puente, ó pasadizo, que enlaza y hace comunicables el Real Palacio y edificio de la Aduana. Esta obra está executada con la mejor arquitectura, adornada suntuosamente, y lo que es mas, construida, y perfeccionada en tan corto tiempo, que ella sola, entre otras muchas, acredita la actividad y esmero de los operarios Catalanes, estimulados del honor nacional, y amor á sus Soberanos.
>
> A la entrada del arco del centro, y en los angulos, que corresponden á una y otra parte, estan colocadas quatro estatuas que representan quatro Províncias, es á saber, Cataluña, Aragon, Mallorca y Valencia.
>
> La cima del puente, ó parte superior, está coronada de nueve estatuas, en que se simbolizan las restantes Provincias del Reyno; y en los quatro angulos superiores están figuradas en quatro estatuas las quatro partes del mundo.
>
> Entre las cornisas de las tres ventanas, ó balcones del centro, y las que coronan aquella parte principal del frontispicio, así hacia la que mira á la muralla de mar, como la que mira á la Ciudadela, hay dos Áticos, cuyo centro está ocupado de dos medallones de primoroso relieve; en el primero está Himeneo con una corona en la mano derecha; y en la izquierda tiene el acha, ó tea, como divisa del amor; y dos Matronas, que se dan las manos, significando la estrecha amistad de España y Nápoles; y el feliz desposorio de sus augustos Principes; y en el medallón del segundo Ático que mira á la Ciudadela, se ven el Dios Marte, y Hercules; alusivos al valor de los Catalanes, y á la antigua fundación de Barcelona, que se atribuye al segundo. (1802, 13-15)

Durante los días en que los reyes hicieron un viaje a Figueras, el cronista del *Calaix de Sastre* se acercó a estudiar detenidamente el puente. Por su interés y exacta correspondencia con el grabado de Antón Osona para el *Llibre de passanties* **[fig.11]**,[4] resultan interesantes las apreciaciones hechas sobre el mismo y que corroboran y enriquecen lo descrito por la *Guía de Forasteros*. Indicó que sobre el frontón y en medio del tímpano se representaron mediante figuras de considerable tamaño y muy expresivas los reales desposorios de los Príncipes; en un lado había un escudo con el león de Castilla, y en el opuesto otro con un águila imperial; un genio representativo del Himeneo coronaba el conjunto sosteniendo una antorcha encendida en señal del *casto amor Conyugal*. En el frontón opuesto había dos figuras: un Hércules con su clava y un joven con una espada, que Amat y Cortada dudó en interpretar como *Marte o la nació catalana*; ambos sostenían con las manos los blasones de Aragón y Cataluña (1994, 156-7) **[fig. 12]**. La figura de Hércules se prodigó en las alegorías barcelonesas de los siglos XVIII y XIX, y de ésta se abusó incluso en la historiografía de siglos anteriores por considerar que Hércules había sido el fundador de Barcelona.

4 El denominado *Llibre de passanties* es un libro conservado en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB) que incluye de forma ilustrada las piezas elaboradas por los joyeros que concurrían a los exámenes de maestría, genéricamente denominados exámenes de pasantía. Corresponde en este caso al vol. V (1753-1814), fol. 342.

Figura 8
Tomás Soler y Ferrer, *Fachada optada del Puente*. 1802. Dibujo delineado y acuarelado. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA)

4 Los dibujos de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi: lectura interna del puente

Al margen del resultado exterior del puente, los dibujos de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi permiten deducir muchos aspectos interesantes acerca de su modulación interna. Pero, en primer lugar, sorprende verificar que salvó con gran elegancia la amplia avenida – ya citada – del Marqués de la Argentera, de cuyas holgadas dimensiones es testimonio, al margen de otras ilustraciones, la litografía de Louis-Philippe-Alphonse Bichebois **[fig. 13]**. El grabado del *Llibre de passanties* **[fig. 11]** indica sin ningún género de duda que el extremo del puente en la parte correspondiente al Palacio de la Aduana se construyó una vez superada la puerta lateral y los dos primeros cuerpos – formados por ventanas alargadas y balcón con barandillas de hierro – de la parte derecha de la fachada. En el otro extremo, en el solar ocupado actualmente por un bloque de viviendas emplazado exactamente donde estaba el Palacio Real, el puente finalizaba o empezaba a partir del ángulo que hace esquina con la calle Rera Palau, es decir, en una de las fachadas laterales. Salvaba así los 40 metros de distancia entre ambos edificios, e imaginamos que este emplazamiento responde a la intención de respetar la otrora majestuosa puerta central de la Aduana, formada por cuatro columnas toscanas apareadas apoyadas en un zócalo de mármol negro que sostienen un balcón con balaustrada, a su vez decorado con cuatro columnas dóricas. Sobre la cornisa de este segundo piso se construyó un ático con un escudo real en la parte central, y que en el *Llibre de passanties* aparece rematado por la figura de la Fama. La existencia aún hoy en día del Palacio de la Aduana facilita constatar lo anteriormente expuesto.

En cuanto a su interior, la estructura del puente resulta cuanto menos interesante. La planta **[fig. 14]** indica que, a través de sendas escaleras de bajada, de unos 4 metros de ancho y ubicadas en los dos extremos **[figs 7, 9]**, se accedía, a través de una puerta, a un espacio central cerrado, donde la anchura se ampliaba hasta los 7 metros y medía unos 15 metros de largo. En total, un cuerpo rectangular de unos 100 m^2, medidas calculadas también en base a los datos que ofrece otro de los dibujos **[fig. 10]**. Como ya ha quedado indicado, este cuerpo central sobresalía de la alineación general del resto de la estructura. A medida que se avanzaba por el puente, en una dirección u otra, los balcones ubicados entre las dobles pilastras permitían en todo momento un contacto directo con el exterior y, por supuesto, la entrada de luz natural, al margen de ofrecer la panorámica hacia dos puntos diferentes de Barcelona: la Ciudadela y la muralla de mar. Los dibujos no nos han permitido calcular la altura, aunque dado que el Palacio de la Aduana se mantiene intacto – como ya hemos indicado – en Plaza de Palacio, no resulta difícil imaginar *in situ* que debió de ser cuanto menos considerable **[fig. 15]**. En un plano más técnico, Bassegoda Nonell puntualizó que:

> la estructura interna estaba formada por unos pilares de gran escuadra y jácenas reforzadas con jabalcones que sostenían el forjado de viguetas y el tablero del pavimento. Los muros aguantaban la cubierta de cuchillos de armadura, correas y listones para soporte de las tejas. Los ojos del puente simulaban un despiezo de cantería inteligentemente resuelto mediante un aplacado de madera machihembrado. (1972, 21)

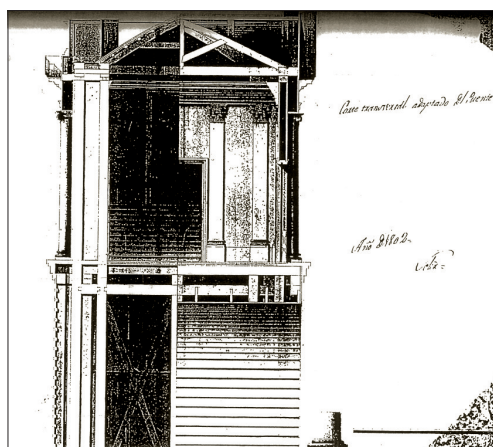



Figura 9 Tomás Soler y Ferrer, *Corte transversal adoptado del Puente*. 1802. Dibujo delineado y acuarelado. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA)

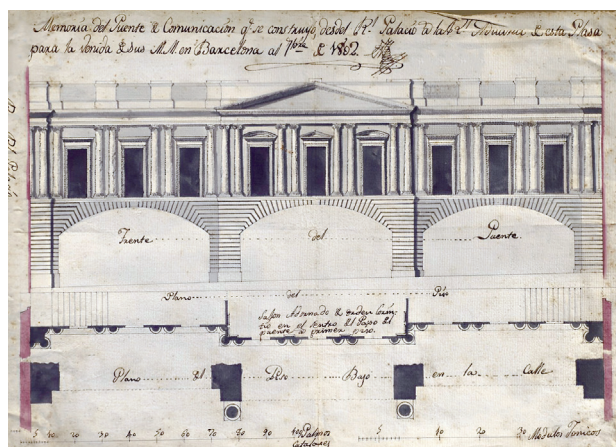



Figura 10 Autor desconocido. 1802. Memoria del Puente de Comunicación que se construyó desde el Rl. Palacio a la Rl. Aduana de esta Plaza para la venida de sus MM. en Barcelona al 7bre. Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB)

5 La despedida de los monarcas y el desmontaje de la estructura efímera

No son necesarios muchos testimonios para deducir la comodidad que supuso para los miembros de las familias reales la presencia del puente, especialmente durante una estancia que se prolongó durante casi dos meses, exactamente del 11 de septiembre hasta el 8 de noviembre de 1802. Pero no fue una construcción aislada y con esta finalidad en Barcelona. Antes de trasladarse al ya citado Palacio del Virrey, posterior Palacio Real, estos representantes de la autoridad monárquica residieron desde mediados del siglo XVII en su propio palacio del *càrrer Ample* (calle Ancha), desde el que podían desplazarse a través de un pasadizo a la vecina iglesia de la Merced para asistir cómodamente a los servicios religiosos y del que hoy tan solo se conserva el recuerdo. Mayor resonancia tuvo en la Ciudad Condal la construcción de otro puente o pasadizo a principios del siglo XVIII por el príncipe de Darmstadt[5] quien unió uno de los extremos superiores del Palacio del Virrey con la tribuna de la también cercana iglesia de Santa María del Mar a fin de tener un paso que les evitara salir a la calle.[6] En 1802, esta estructura presentaba un gran deterioro y el Ayuntamiento decidió acondicionarlo de nuevo en términos de seguridad y limpieza. Dio así lugar a un pasadizo espacioso, ornamentado y alegre por la claridad proporcionada por unos grandes ventanales desde los que se veían los vecinos barrios de la ciudad, cuyas casas habían sido totalmente repintadas con motivo de la visita de Carlos IV y María Luisa de Parma. Fotografías posteriores indican que desapareció en los años sesenta del siglo XX. Actualmente la huella de este pasillo aéreo todavía es visible en el arco que da paso a la calle de Malcuinat, situada frente a la fachada lateral de la iglesia de Santa María del Mar orientada a la calle de Santa María y junto al *Fossar de les Moreres*. En su conjunto, piezas efímeras de las que nos hablan muchos ejemplos en Europa pero deudoras la mayoría de la arquitectura islámica, especialmente del sur de España, ámbito en el que resultaba habitual la comunicación entre las mezquitas y los edificios pensados como centro de poder (Arévalo Rodríguez 2011; Fernández–Puertas 2009; Ocampo 1575). No obstante, también existen manifestaciones de época cristiana (Granero Martín 1991) que ejemplifican no solamente la utilidad sino también la necesidad de estos corredores de unión.

Tras la marcha de los nuevos príncipes de Nápoles el día 12 de octubre, los reyes de Etruria continuaron residiendo en el Palacio de la Aduana. Sin embargo, una vez todos ellos dejaron Barcelona, la desaparición del puente parecía más que evidente pese a que Amat y Cortada había indicado en su célebre dietario que la intención era la de conservarlo. Del dicho al hecho. A tenor de Cid Priego (1955, 13), una de las instrucciones concretas con las que regresó el Capitán General tras su preceptivo acompañamiento a los monarcas hasta

5 Jorge de Hesse-Darmstadt, también conocido como Jorge de Darmstadt Príncipe de Hesse, Príncipe de Darmstadt o Príncipe de Hesse-Darmstadt (1669-1705) fue un príncipe y militar alemán que ejerció el cargo de virrey de Cataluña (1698-1701), comandante del ejército austriaco durante la Guerra de Sucesión Española (1701-05) y gobernador de Gibraltar (1704).

6 Aunque de extensión mucho más reducida, se trataba de una imitación del corredor construido por Giorgio Vasari (1565) para unir los Uffizi con el Palacio Pitti.

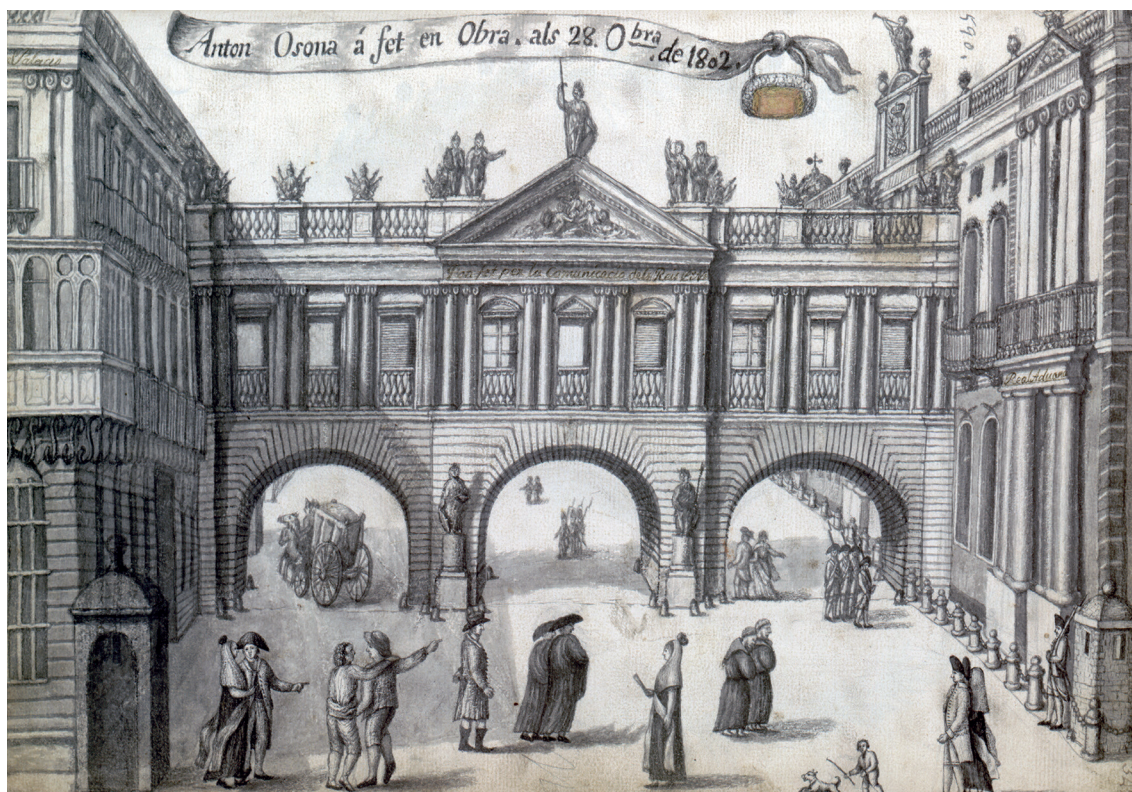



Figura 11 Anton Osona, Anton Osona a fet en Obra, als 28. Obra. de 1802. *Llibre de passanties* del gremio de joyeros de Barcelona. Grabado. Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB)

los límites del reino en su camino hacia Valencia fue la orden de desmontarlo, decisión que causó una gran polémica entre los habitantes de Barcelona. Cid Priego (1946, 429-30; 1955, 26-9) publicó la referencia documental que demuestra el acuerdo de la Junta de Comercio a fin de que los planos pasasen a ser custodiados y exhibidos en la Escuela de Dibujo de la Lonja como modelo para los estudiantes, mientras que Montaner i Martorell (1990, 420) asegura que fue desmontado y trasladado a la misma Escuela. Tanto si fueron solo los planos como el puente seccionado, lo cierto es que no quedó en el olvido.

No obstante, aquel alegre regocijo duró poco. A finales de diciembre del mismo año, el *Diario de Barcelona* anunció la venta, en pública subasta y a partir del 3 de enero de 1803, de pilastras, puertas, balaustres, esculturas y un largo etcétera de todo aquello:

> que va resultando del desecho que actualmente se está haciendo del Puente de comunicación con la Real Aduana, advirtiendo que se venderá por partes, y que no se librará hasta que al expresado señor Ministro le parezca que el precio que se ofrezca por cada cosa, es proporcionado al valor de ella. (29 diciembre 1802, 1623)

El ministro en cuestión fue Narciso de Plandolit, comisario de guerra de los Reales Ejércitos. Tanto el anuncio como las cuatro subastas que fueron necesarias para vender todo el conjunto del puente se llevaron a cabo en uno de los salones del Palacio Real. Así, los dibujos conservados se convierten en fiel testimonio de una de aquellas decoraciones y montajes escenográficos puntuales que fueron del agrado de los monarcas y que desaparecieron a la par que Carlos IV y María Luisa de Parma emprendieron el camino de regreso a Madrid. Pero su supresión no oculta su valía: arte efímero, cierto, poco permanente en el tiempo pero no por ello menor, como ponen de relieve no solamente los resultados sino incluso el hecho de que se encargase su realización a los principales profesionales y artistas de la época y del lugar. Un arte decorativo que supo combinar una libertad y fantasías creativas con una estricta dependencia a unos motivos, unos intereses y unos fines muy concretos – la decoración del puente, en este caso, motivo de homenaje a los desposorios reales y a Barcelona –, pero que constituía al mismo tiempo un interesante y sugestivo exponente del estilo artístico del momento. Plaza de Palacio empezó entonces a hablar en lenguaje neoclásico y su importancia en el entramado urbano de la ciudad se perpetuó durante largo tiempo (García Sánchez 2015).

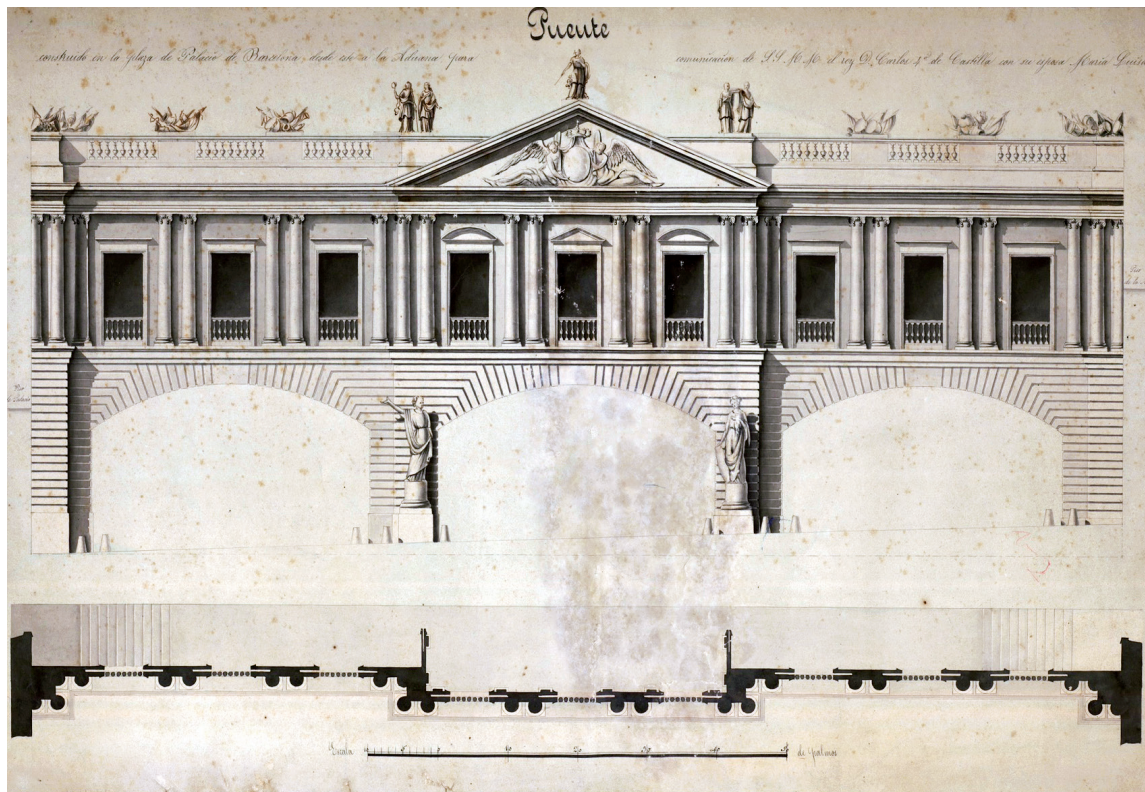



Figura 12 Tomás Soler y Ferrer; Francesc Picañol, *Puente construido en la plaza de Palacio de Barcelona desde este a la Aduana para comunicación de SS.MM el rey D. Carlos 4º de Castilla con su esposa María Luisa*. 1802. Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB). Firmado 'D. Tomás Soler inventó' en el ángulo inferior izquierdo; Fran.co Picañol delineó en el ángulo inferior derecho. Una inscripción moderna en el reverso indica por error «Proyecto y dirección por el arq. Antonio Rovira y Riera»

Figura 13 Louis-Philippe-Alphonse-Bichebois, *Vista de la aduana. Ejemplar suelto publicado en L' Espagne, vues des principales villes de ce royaume, dessinées d'après nature par Chapuy et lithographiées par les meilleurs artistes*. 1842. Paris, Im. Lemercier, Bernard & Cie. Litografía. Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB)

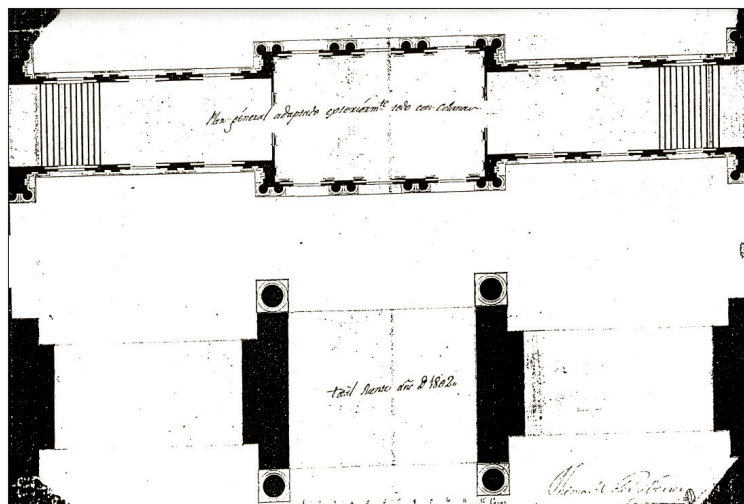



Figura 14
Tomás Soler y Ferrer, *Plano general adaptado exteriormte todo con colores*. 1802. Dibujo delineado y acuarelado. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA)

6 Conclusiones

La estancia de los monarcas en Barcelona significó el primer momento importante de expresión plena de la nueva sociedad catalana, que demostró su capacidad económica, artística y organizativa acogiendo durante dos meses a Carlos IV y su familia. El diseño y la construcción de nuevas arquitecturas, las reformas emprendidas y los monumentos construidos fueron competencia de los artesanos, artistas y profesionales de Barcelona. La iniciativa, de marcado carácter local, respondió al deseo explícito de exhibir ante el monarca los conocimientos y el gusto de los catalanes del momento. En ningún caso se permitió una intervención directa de la administración borbónica ni de sus artífices, a pesar de que es cierto que existió alguna que otra influencia indirecta.

Una vez conocida la noticia del viaje de Carlos IV y María Luisa de Parma, Barcelona asumió en colectividad los preparativos y la organización, pese a que las decisiones más importantes fueron tomadas desde el Ayuntamiento. Todas las actividades lúdicas que fueron representadas durante los dos meses que los reyes residieron en Barcelona, al igual que los meses precedentes de intensos preparativos, transmitieron el doble despliegue, económico y urbano, del que se adueñó la ciudad a principios del siglo XIX. Sin embargo, todo cuanto fue ofrecido al rey, en este caso el puente, fue una versión artística integrada y asumida desde Cataluña. Fueron los artesanos de los gremios y los profesores y los estudiantes de la Escuela de Artes de la Lonja quienes tomaron el mando y asumieron las responsabilidades. El mayor esfuerzo de intervención urbana se realizó en Plaza de Palacio, punto neurálgico entonces de la ciudad pero lugar de encuentro también del rey y sus súbditos. Allí, pero también en otros puntos de la ciudad, los palacios recién remodelados, la finalización de la Casa Lonja y toda la arquitectura efímera creada para la ocasión definieron una época, la del primer neoclasicismo en Cataluña.

Al margen de simbolizar de hecho la unión entre las dos familias que participaron en el matrimonio mediante la unión temporal de sus residencias en Barcelona, el puente constituyó, en sí mismo, una réplica efímera y de madera del nuevo edificio de la Lonja. Una expresión de la memoria urbana que los dibujos conservados en la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi nos han permitido reconstruir. Durante un tiempo, belleza y funcionalidad fueron de la mano.

Figura 15
Montaje fotográfico de la autora con la superposición del puente a la realidad urbanística de Plaza de Palacio, entre el inmueble actual de viviendas (izquierda) y el Palacio de la Aduana (derecha)

Bibliografía

Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios o monumentos que ya no existen celebrada en setiembre de 1882 por la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelonesa (1883). Barcelona: Imprenta de Luis Tasso y Serra, 26, 43, plancha 35.

Amat y Cortada, R. [Barón De Maldá] (1994). *Calaix de Sastre*. Vol. 4, *1802-1803*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

Arévalo Rodríguez, F. (2011). «El amurallamiento externo en la mezquita aljama de la Sevilla almohade. Una hipótesis a partir de una muralla fosilizada, de las excavaciones arqueológicas y del análisis gráfico del parcelario». *Actas de la XVIII edición del Aula Hernán Ruiz*, 8-56.

Bassegoda Nonell, J. (1972). «Arquitectura neoclásica en Barcelona. El puente del Real Palacio». *La Vanguardia*, 32.888, 2 de marzo, 21.

Bassegoda Nonell, J. (1974). *El templo romano de Barcelona*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.

Bassegoda Nonell, J. (1986). «Monumentos conmemorativos de la visita de Carlos IV y María Luisa a Barcelona en 1802». *Reales Sitios*, 89, 37-49.

Bernaus I Vidal, M.; Caballé I Crivillés, G. (2003). «De llotja de mercaders a caserna militar: la Llotja de Barcelona a l'época modern». *Pedralbes. Revista d' Història Moderna*, 23, 781-96.

Cid Priego, C. (1946). «Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 4(3-4), 417-60.

Cid Priego, C. (1947). «Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 5(1-2), 43-93.

Cid Priego, C. (1948). «La decoración de la Casa Lonja de Barcelona». *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, 6(3-4), 423-62.

Cid Priego, C. (1955). «El arte barcelonés y las visitas reales de 1802». *Hispania*, Revista Española de Historia, 59, 231-85.

Cortés I Torres, X. (2007). *Casa Llotja de Mar*. Barcelona: Cambra de Comerç, Industria i Navegació de Barcelona.

Fernández-puertas, A. (2009). *Mezquita de Córdoba. Su estudio arqueológico en el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

García Sánchez, L. (1998). *Arte, fiestas y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona.

García Sánchez, L. (2004). «Exhumación y sanidad pública: la problemática de los cementerios del Hospital de San Lázaro y de Santa María del Mar a principios del siglo XIX». *Pedralbes. Revista de Historia Moderna*, 13(23), 671-82.

García Sánchez, L. (2015). «La Plaça de Palau i el Portal del Mar: un projecte de l'urbanisme neoclàssic». *Barcelona Quaderns d'Història*, 22, 49-54.

García Sánchez, L. (2017). «El Palacio de la Aduana de Barcelona, testimonio artístico e histórico de la vida en la ciudad». *Arte y Patrimonio. Asociación para la investigación de la Hª del Arte y del Patrimonio cultural*, 2, 59-83.

García Sánchez, L. (2022). «El Paseo de la Explanada de Barcelona (1797-1802). La apertura de la ciudad al urbanismo moderno europeo». *Eikonocity. Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei*, 7(1), 25-41.

Llibre de passanties del gremi d' argenters, vol. 5 (1753-1814), fol. 342. `https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ms-opac/image-file/byte?f=/opt/baratz/mediasearch/cache/raw/1/00000589/1417644/2278081111111.pdf`.

Granero Martin, F. (1991). *El Corral de los Olmos. Antiguos cabildos secular y eclesiástico de la ciudad. Sevilla. Sus orígenes, funciones, compilación de transformaciones y demolición*. Sevilla: Demarcación de Sevilla del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.

Montaner I Martorell, J.m. (1990). *La modernització de l'utillatje mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: Institut d' Estudis Catalans.

Narváez Cases, C. (2002-03). «El tracista fra Josep de la Concepció: revisió historiogràfica i noves atribucions». *Locvs Amoenvs*, 6, 257-70.

Ocampo, F. De (1575). *Las antigüedades de las Ciudades de España: que van nombradas en la Crónica con la aureguación de sus sitios, y no [m] bres antiguos que escreuia Ambrosio de Morales*. Alcalá de Henares.

Papel económico é instructivo para mayor comodidad de los Forasteros, que hayan de concurrir a esta Ciudad con motivo de los obsequios preparados á los Reyes Nuestros Señores. En que se da noticia de las Fondas, Hosterías (vulgo Becos) Mesones ó casas de Posadas, Cafés, Pasteleros (vulgo pastisés), Hornos de pastas finas y Licoristas: como también se dio una breve idea y explicación de los nuevos adornos de las obras públicas, y algunas otras noticias particulares, para satisfacer la curiosidad de los aficionados a las Artes. (1802). Folletos Bonsoms, nr. 1783.

Perelló Ferrer, A.M. (1996). *L' arquitectura civil del segle XVII a Barcelona.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Pi i Arimón, A.A. (1854). *Barcelona antigua y moderna*. *Barcelona antigua y moderna, ó Descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros día*, vol. 1. Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs.

Diario de Barcelona (1802).

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 12 – Dicembre 2023

Sebastiano Ittar, architetto: archeologia disegno, città progetto

Luigi Pellegrino
Università degli Studi di Catania, Italia

Matteo Pennisi
Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

Graziano Testa
Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract This research, that was made possible thanks to the recent reorganization of the Ittar Fund at the Superintendence for Cultural Heritage of Catania, concerns the use of drawing as a method for understanding the relationship between the ancient fragment and the city. At the beginning of his career, the scarcely known architect Sebastiano Ittar (1768-1847) used drawing as a tool to study the archaeological fragments he visited during his trips in the Mediterranean. In 1832, instead, Ittar conceived the well-known topographical plan of the city of Catania that was based on the concept of fragments as what remains of archaeological evidence. The last element considered in the article is the relationship between the archaeological fragments and the city as a source of creative architectural inspiration. Ittar's project for Palazzo Scuderi-Bonaccorso is investigated in comparison with his sketches of an ancient Roman spa building, with the aim of demonstrating that for him archeology was not just a fruitful subject of study, but even a fertile source of inspiration.

Keywords Architecture. Drawing. Archaeology. Project. Catania.

1 Introduzione

L'architetto Francesco Fichera in una lettera del 1914 parla dell'architetto Sebastiano Ittar come un uomo «così ingiustamente dimenticato» del quale ha intenzione di pubblicare gli straordinari rilievi portando a termine una «nobile missione».[1] A più di cento anni di distanza Ittar rimane una figura sorprendentemente poco considerata nei principali studi sul disegno d'architettura dell'Ottocento.

Il contributo muove dalla necessità di approfondire questa personalità attraverso uno sguardo critico e non meramente storico, focalizzato sul ruolo del disegno nell'opera dell'Ittar come strumento operativo di lettura, rappresentazione e progetto.

Inizialmente si tratterà del disegno come strumento di comprensione del rapporto tra frammento e città che Ittar studia dai resti della Classicità incontrati durante i viaggi di formazione nel Mediterraneo. L'osservazione dell'Antico gli permette di cogliere la duplice natura del frammento archeologico: come evocazione di un'unità perduta, la città

1 Fichera, *Lettera di Francesco Fichera alla Signora Concetta Zafarano Ittar del 3 ottobre 1914*, 1, inv. 13227.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-05-22
Published 2023-12-04

Open access

Citation Pellegrino, L.; Pennisi, M.; Testa, G. (2023). "Sebastiano Ittar, architetto: archeologia disegno, città progetto". *MDCCC 1800*, 12, 169-186.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/009

antica, e come parte di un'unità acquisita, la città contemporanea. Successivamente si vedrà come un'idea maturata dall'osservazione del frammento antico trova un'espressione compiuta nel disegno di un'intera città che Ittar redige al rientro dai viaggi: la *Pianta topografica della città di Catania* del 1832. Nella *Pianta* il frammento antico passa dall'essere oggetto di interesse specifico a punto di vista sulla realtà, sublimando da consunta massa informe a idea di città. Infine il rapporto frammento-città, studiato nei resti antichi e posto a fondamento della *Pianta* di Catania, si eleva a metodo di progetto allorquando Ittar si trova a operare nel corpo vivo della città. Il disegno della città di Catania gli consente di intendere il progetto come 'frammento' che contribuisce a costruire un tutto complesso. Tra le sue realizzazioni si è scelto come caso esemplare il Palazzo Scuderi-Bonaccorso, una sorta di progetto 'manifesto' per l'essere stato interamente pensato dall'Ittar, dall'impianto agli arredi (Carchiolo 2018, 34), e per l'essersi mantenuto pressoché inalterato fino ad oggi.

2 Sebastiano Ittar, vita e disegni

2.1 1768-84, Catania

Sebastiano Ittar nasce a Catania il 18 maggio del 1768 da padre polacco e madre catanese (Gallo 1999, 39). Il padre Stefano è uno degli architetti più attivi nella ricostruzione di Catania successiva al devastante terremoto del 1693 che la rase al suolo. Nel corso della fervente attività edilizia Stefano Ittar stringe un sodalizio con Francesco Battaglia, altro protagonista molto attivo, che si consolida con il matrimonio tra Stefano Ittar e Rosaria Battaglia, figlia di Francesco, dal quale nascerà Sebastiano. In giovane età Ittar respira l'aria degli importanti cantieri condotti dal padre e dal nonno, apprendendo, così, la professione di architetto (D'Arrigo 2018, 47). Egli ha la fortuna di frequentare da giovanissimo la corte del Principe di Biscari, una delle personalità più influenti e sensibili alle nuove istanze culturali del periodo, trovando terreno fertile per formarsi con uno sguardo aperto oltre i confini locali.[2]

2.2 1784-95, Malta

Nel 1784 la famiglia si trasferisce a Malta dove Ittar completa la propria formazione e subentra al padre, morto nel 1790, nella direzione dei più importanti cantieri in corso in quel periodo a La Valletta (Zafarana Ittar 1880, 5) come la Biblioteca dell'Ordine e il Palazzo per la *Langue de Provence* in *Strair Street* (D'Arrigo 2018, 48-9). Ittar non si occupa soltanto di portare a termine i lavori del padre ma coltiva altri interessi che l'accompagneranno per tutta la vita, come la topografia, della quale acquisisce conoscenze e competenze mettendole in pratica in un disegno noto come la *Carta del porto e fortezza di Malta*, databile tra il 1792 e il 1797. Al periodo maltese risalgono le prime vedute in cui convergono la precisione cartografica e l'episodicità pittorica, caratteristica che perdurerà anche negli anni a seguire **[figg. 1a-b]**.

2.3 1795-1800, Roma

Tra il 1795 e il 1797 lascia Malta per giungere a Roma dove redige un taccuino composto da circa trenta carte sulle quali delinea i principali resti di antichità romane (Carchiolo 2018, 29). Seppur a prima vista parrebbero vedute unicamente pittoriche, emerge l'utilizzo della figura umana come metro di paragone e proporzione rispetto al frammento antico e, quindi, una ricerca del tutto afferente all'architettura intesa quale rapporto proporzionale dell'uomo con il mondo **[fig. 2]**.

2.4 1800-03, Atene

Thomas Bruce, VII conte di Elgin, organizza una spedizione archeologica in Grecia in cui invita Ittar in qualità di supporto all'architetto Vincenzo Balestra (Carchiolo 2018, 30). Accanto ai due architetti altre figure compongono un gruppo eterogeneo in cui spicca Giovan Battista Lusieri, pittore

2 Per avere contezza della figura di Sebastiano Ittar rispetto al proprio contesto culturale si vedano: Dato 1983, quale contributo rilevante in cui «per la prima volta emerge» (8) il portato dell'opera di Sebastiano Ittar; Buscemi 2008; Gallo 1999.

e-ISSN 2280-8841

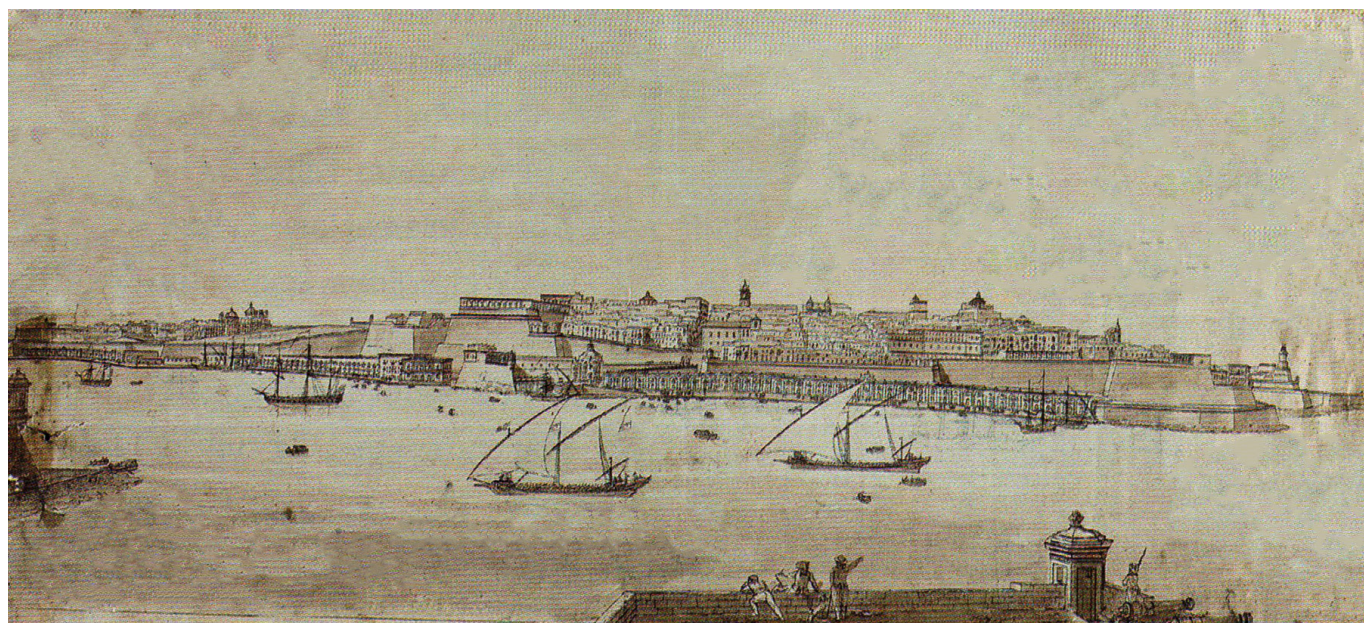



Figura 1a Sebastiano Ittar, *Carta del porto e fortezza di Malta*. 1792-97. Acquaforte acquarellata, 390 × 640 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13558. Neri, Carchiolo 2018

Figura 1b Sebastiano Ittar, *Veduta del porto di La Valletta*. 1792-97. Matita, inchiostro seppia e acquerello su carta, 336 × 615 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13549. Neri, Carchiolo 2018

di corte a Napoli.[3] Tra i componenti della spedizione è Lusieri a influenzare maggiormente lo sguardo di Ittar. La rappresentazione del pittore si fonda sulla minuziosa ripresa dei dettagli dal vero e lunghe sessioni di disegno *en plein air*. L'incontro con Lusieri produce uno spostamento nell'Ittar che lo porta ad allontanarsi dal gusto pittoresco del taccuino romano a favore di un'osservazione centrata sul dato materiale (Carchiolo 2018, 31).

Gli architetti hanno il compito di rilevare i monumenti dell'Acropoli prima dell'asportazione dell'apparato decorativo scultoreo. I disegni redatti da Ittar consistono innanzitutto in rilievi tecnici ma anche in vedute dei resti archeologici. Le tante vedute di Ittar prodotte durante la missione in Grecia sorprendono non solo per la qualità ma anche per il fatto che redigerle non rientrasse tra i suoi doveri contrattuali. Il motivo per cui egli disegna cotante vedute non dev'essere perciò trascurabile **[figg. 3a-b]**.

2.5 1804-47, Catania

Sebastiano Ittar ritorna a Catania nel 1804 e qui vi risiederà fino alla morte avvenuta nel 1847 ed è in questo intervallo temporale che egli produce una varietà di elaborati almeno pari a quelli realizzati durante il suo 'peregrinare' in giovane età (Carchiolo 2018, 34); tuttavia dell'attività progettuale incessante che Ittar profonde quasi nulla si realizza e come disegnatore pochi sono i casi in cui riesce a farsi finanziare la pubblicazione (D'Arrigo 2018, 52-3) **[figg. 4a-b]**.

L'impossibilità di trattare in maniera esaustiva l'intero lavoro prodotto dal 1804 a Catania costringe a limitarsi all'esposizione degli ambiti nei quali si muove entrando sinteticamente nel merito di uno soltanto. Ittar si occupa di rilievo archeologico e topografico, vedute, piani urbanistici, progetto di edifici pubblici, di ampliamento, di residenze private, di arredo e apparati effimeri. Un'attenzione particolare meritano i progetti urbani. Senza entrare nel merito dei singoli interventi si può affermare che l'intento alla base di ogni proposta è teso a costruire un rinnovato 'decoro' urbano. Catania è una città settecentesca non solo in quanto riedificata in quel secolo, ma anche perché è l'espressione delle idee di quel periodo storico. Ittar tenta di portare a Catania la 'città ottocentesca' in modo da 'sovrapporla' a quella settecentesca con lo scopo di dotare la città dei nuovi spazi e delle nuove esigenze necessarie a una società in pieno cambiamento. La mancata realizzazione dei progetti non costituisce una sconfitta soltanto per l'artefice che li ha concepiti ma soprattutto per la città che ne avrebbe beneficiato.[4]

Ittar vive un rapporto complicato con la realtà catanese. Ritorna a trentasei anni nella propria città natale quando la ricostruzione è del tutto conclusa, le scarse risorse economiche non permettono trasformazioni decisive e il contesto culturale è dominato da una mentalità provinciale, soprattutto rispetto agli ambienti che è stato abituato sin da bambino a frequentare (D'Arrigo 2018, 52). In questa condizione la conoscenza di viaggiatori venuti a Catania da altre nazioni rappresenta un momento di distensione. Thomas Donaldson, architetto inglese tra i soci fondatori del *Royal Institute of British Architects*, entra in contatto con Ittar durante il tour in Europa iniziato nel 1819 (Patti 2018, 85). I due instaurano un rapporto di stima reciproca che porterà Ittar ad essere nominato socio corrispondente presso l'Istituto e lo stesso accade col noto architetto francese Jacques-Ignace Hittorff, il quale presenta nel 1831 presso la *Société Libre des Beaux-Arts* i rilievi dell'Acropoli di Atene dell'architetto catanese che così ottiene l'onorificenza di Socio Corrispondente (Patti 2018, 82-3). I due riconoscimenti segnalano che l'opera dell'Ittar risulta più immediatamente comprensibile a figure del suo calibro abituate a contesti europei più colti rispetto a quello catanese. Soltanto in due occasioni Catania riconosce pubblicamente il valore di Ittar nominandolo prima Direttore e Soprintendente alla fabbrica dell'Università di Catania e successivamente architetto-ingegnere del Comune ed è nel corso di questa seconda carica che egli elabora la maggior parte dei progetti urbani (Patti 2018, 82).

Risultano alcuni momenti in cui Ittar non si trova stabilmente a Catania, forse cerca possibili città alternative per conseguire i propri obiettivi. Si trova in maniera non continuativa a Napoli (Carchiolo 2018, 42), città più ricca di opportunità rispetto a Catania innanzitutto per essere una tappa obbligata del *Grand Tour* e, quindi, meta di architetti e artisti facoltosi in grado di comprendere il suo lavoro. A Parigi Ittar si reca con l'obiettivo di trovare un editore disposto a pubblicare una selezione di disegni risalenti alla missione in Grecia che Elgin non pubblicò mai dal titolo *Recueil des meilleurs monuments de la Grèce* (42).

Nel 1846, un anno prima della sua morte,

3 Per approfondire la figura di Lusieri si consigliano: Muscolino 2011 e Spirito 2006.

4 Per approfondimenti sugli stravolgimenti e lo sviluppo della storia urbana di Catania si consigliano: De Roberto 1907; Boscarino 1966; Dato 1983; Pagnano 1992.

Figura 2 Sebastiano Ittar, *Veduta con la Piramide Cestia a Roma*. 1797-99. Matita, inchiostro e acquerello su carta, 348 × 240 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 14088. Neri, Carchiolo 2018

Figura 3a Sebastiano Ittar, *Series: Elgin Drawings*. 1800-03. 692 × 1255 mm. Lodnon, The British Museum, 2012, 5004.3.4. The Trustees of the British Museum

Figura 3b Sebastiano Ittar, *L'artista davanti alla Porta dei Leoni a Micene*. 1802. Matita e inchiostro su carta, 453 × 413. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13128. Neri, Carchiolo 2018

partecipa a un concorso di architettura indetto dal *Royal Institute of British Architects* riservato a giovani architetti (Patti 2018, 83) **[fig. 5]**. Ittar è un architetto catanese di 78 anni che sceglie di partecipare a un concorso indetto in Inghilterra e per soli giovani architetti. Questo fatto, se vogliamo minore nell'economia generale della sua vita, è significativo per inquadrare, o soltanto provare a cogliere, la sua intera esistenza. Se da un lato ciò dimostra l'infaticabile necessità di un architetto di progettare e disegnare, dall'altro conferma, persino un anno prima della morte, la complementare necessità di evadere da un contesto che non ne riconosce il valore. Tuttavia, Sebastiano Ittar non lascerà mai Catania, forse, per dirla con Saverio Fiducia, semplicemente per il «bruciante amore per la città che gli diede i natali» (Fiducia 1952, 5).

e-ISSN 2280-8841

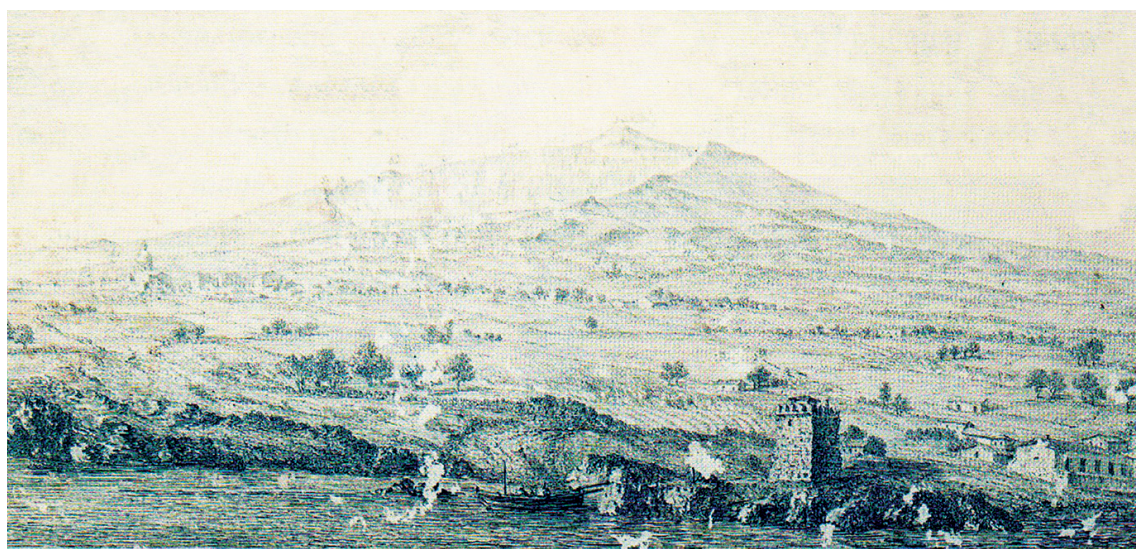



Figura 4a Sebastiano Ittar, *Progetto generale del nuovo molo della Marina di Catania*. 1833 ca. Matita, inchiostro e acquerello su carta, 375 × 506 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 10035. Neri, Carchiolo 2018

Figura 4b Sebastiano Ittar, *Veduta del versante orientale dell'Etna da Riposto*. 1815 *ante*. Inchiostro su carta, 436 × 269 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13913. Neri, Carchiolo 2018

3 La *Pianta* dell'Ittar: la duplice natura dell'archeologia

Sarà utile in questo passaggio soffermarsi sul modo in cui Ittar disegna il frammento archeologico.[5] Osservando i disegni redatti sembra che egli ricorra a due principali forme di rappresentazione per indagare due diverse nature dell'archeologia: la pianta e la veduta.

Nei disegni planimetrici l'archeologia emerge come spazio 'in potenza' attraverso l'omissione dell'azione distruttiva del tempo sul manufatto: i muri sono retti e la geometria degli spazi è definita, come in verità non è. Sebastiano Ittar compie uno sforzo interpretativo atto a rendere individuabile l'impianto tipologico e spaziale dell'edificio, un'operazione possibile a partire dai pochi resti informi che ordinariamente compongono un ritrovamento archeologico. È verosimile immaginare che il motivo per cui Ittar compie questa operazione intellettuale sia non tanto finalizzato a una ricostruzione filologica del frammento archeologico in sé, quanto, in qualità di architetto, a desumere dall'osservazione dell'antico un 'principio' spaziale senza tempo necessario al nutrimento della propria attività progettuale, materia viva per costruire ancora **[fig. 6]**.[6] Se alla pianta è affidato il compito di rivelare l'impianto spaziale sotteso, alla veduta è affidato quello opposto di rappresentare l'azione del tempo sul manufatto. Le vedute raffiguranti i frammenti archeologici sembrano tutte, non solo quelle inerenti alle antichità catanesi, mirate a palesare la monumentalità erosa dall'azione irrefrenabile del tempo. Il tempo, assente nella rappresentazione planimetrica, diventa il protagonista della rappresentazione prospettica 'pittorica': differenti 'forme' della rappresentazione riescono a far emergere differenti 'contenuti' dell'archeologia **[fig. 7]**.

3.1 La *Pianta* del 1832: l'archeologia come 'spazio in potenza'

Tutto questo lavoro di rilievo e disegno dell'antico si riverserà in quello che costituisce sicuramente il più importante disegno realizzato dall'Ittar dal momento del suo ritorno a Catania, e forse anche nella sua intera esistenza: la *Pianta topografica della città di Catania* del 1832, il lavoro più importante mai compiuto sulla *forma urbis* catanese **[fig. 8]**. Le vedute 'a volo d'uccello', fino a quel momento unici veicoli dell'immagine della città, vengono rese improvvisamente 'antiquate': l'avanzamento più evidente apportato dall'Ittar è l'aver redatto con rigore scientifico la prima proiezione orizzontale di Catania attraverso un faticoso lavoro che lo impegna per circa due decenni in cui rappresenta la trama urbana attraverso gli isolati, gli edifici pubblici e i resti archeologici.

La *Pianta*, al pari dei rilievi architettonici, esprime anch'essa, a una scala e in un tipo di elaborato differente, l'idea di archeologia come 'spazio in potenza'. Ittar ridisegna come integre le tre evidenze archeologiche più grandi della città, ovvero l'Anfiteatro, il Teatro e l'Odeon. Disegna questi manufatti come fossero completi e non allo stato di frammento seppur a quel tempo si trovassero in condizioni di conservazione non troppo diverse da quelle attuali se non addirittura peggiori.[7]

Osservare altre esperienze cartografiche coeve a quella in oggetto permette di rintracciare delle analogie tra questa particolare scelta dell'Ittar e le cosiddette 'Piante antiquarie', un tipo di rappresentazione sviluppatesi dal XVI al XVII secolo che tuttavia anche nei secoli a seguire non ha smesso di fornire lasciti preziosi per nuove mappe **[fig. 9]**.[8]

5 Il 'frammento' nella lingua italiana indica «ciascuno dei piccoli pezzi di un oggetto che ha subìto rottura o frattura» (*Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana* 1987, s.v. «frammento»). Nel suo significato generale, quindi, esprime pressoché pienamente tutte le connotazioni del frammento archeologico, l'essere ciò che rimane di un tutto non più ricostituibile consumatosi nel tempo. Tuttavia in questo contributo interessa sottolineare un'ulteriore accezione del 'frammento', non esplicitamente espressa nella definizione: la capacità di costituire una nuova e inattesa 'unità' nel futuro. Una straordinarietà intrinseca alla materia archeologica è, infatti, quella di diventare parte di nuovi organismi che li inglobano venendo pregiudicati dalla presenza dell'Antico. Vista l'ampiezza dell'argomento si preferisce rimandare a saggi che trattano del 'frammento' all'interno dell'ambito squisitamente architettonico come Venezia 1990.

6 Un atteggiamento pienamente 'rinascimentale' se con questo termine non ci riferiamo meramente a un periodo storico bensì a una postura critica nei confronti della storia, comune agli architetti del Rinascimento, intesa come strumento utile al progetto. Si veda Pellegrino 2018a.

7 In verità è ancor più interessante evidenziare che al tempo dell'elaborazione della *Pianta* tali siti archeologici erano ancor meno visibili di quanto lo siano oggi: l'Anfiteatro giaceva interamente sotto terra poiché non era stato effettuato ancora lo scavo in Piazza Stesicoro; il Teatro era interamente sommerso da un quartiere di case che si è costruito sulla cavea usandola come fondazione dando vita così a una condizione insediativa eccezionale ma, purtroppo, perduta in seguito alle demolizioni effettuate durante i restauri del monumento; l'Odeon analogamente inglobava tra i propri setti radiali case e botteghe.

8 Le piante antiquarie (ad esempio a Roma quelle del Munster 1551, Oporino 1551, del Ligorio 1561, Du Pérac 1577, Lauro 1612-50) omettono radicalmente la città contemporanea in favore dei grandi monumenti della classicità che vengono interamente ricostruiti nella loro perduta interezza (Rinaldi 1985). Per vicinanza temporale la *Pianta* dell'Ittar può essere accostata alla *Pianta topo-*

e-ISSN 2280-8841

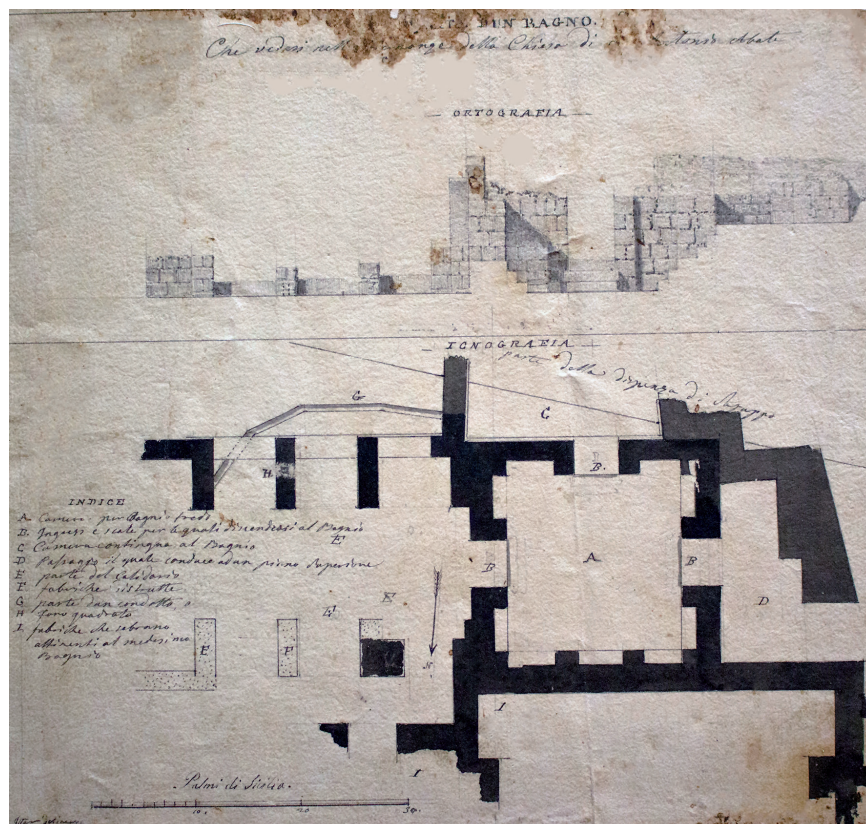
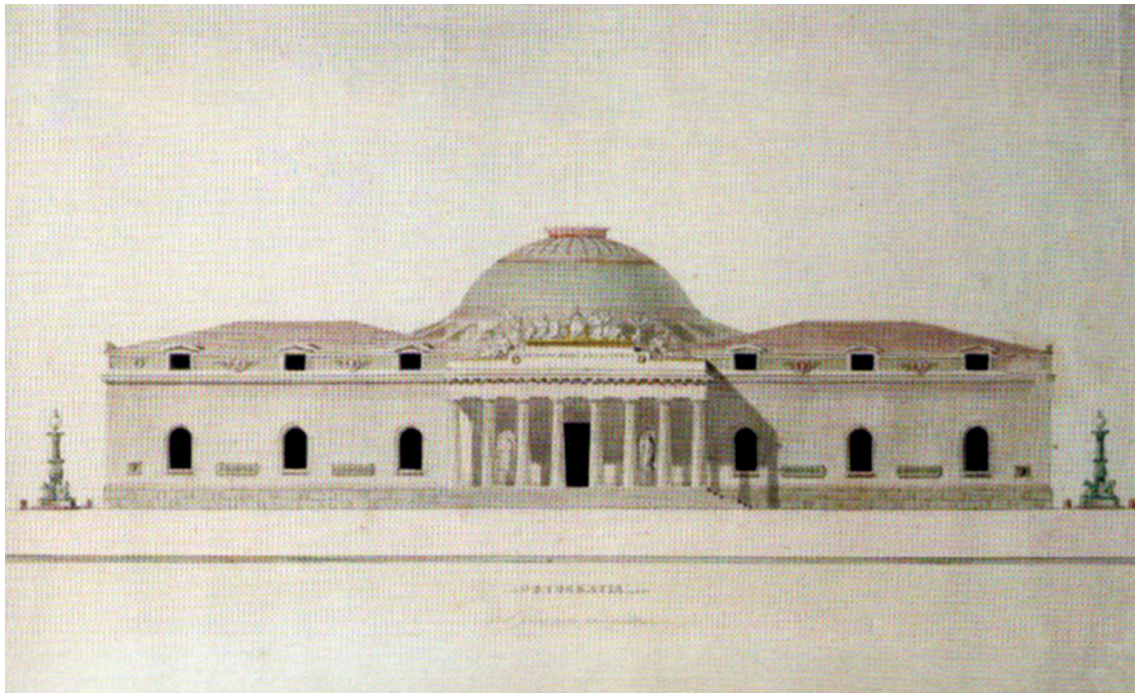



Figura 5 Sebastiano Ittar, *Prospetto principale dell'edificio per il RIBA a Londra*. 1846. Matita, inchiostro e acquerello su carta, 429 × 600 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13956. Neri, Carchiolo 2018

Figura 6 Sebastiano Ittar, *Pianta e prospetto del Balneum di piazza Sant' Antonio a Catania*. Matita, inchiostro e acquerello su carta, 223 × 255 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13113. Neri, Carchiolo 2018

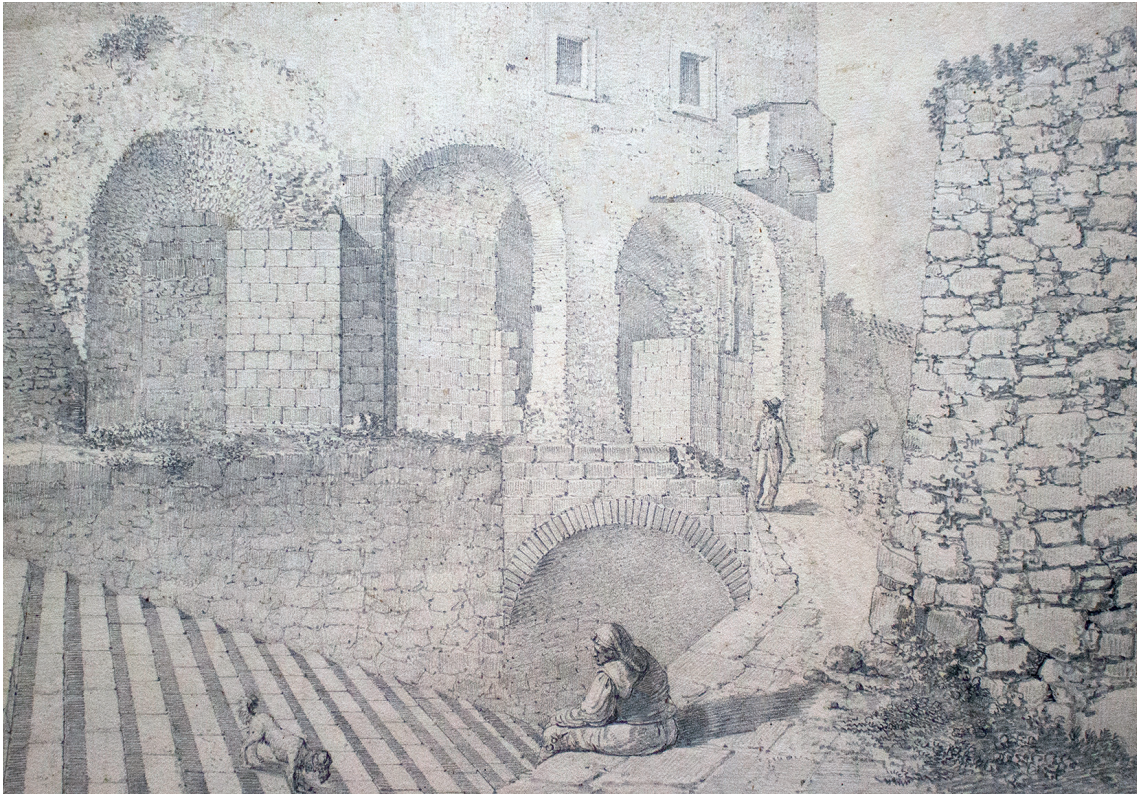



Figura 7 Sebastiano Ittar, *Veduta dell'esterno del Teatro antico di Catania*. Matita e inchiostro su carta, 294 × 395 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13263. Neri, Carchiolo 2018

Tuttavia, la ricostruzione delle tre principali testimonianze archeologiche si giustifica anche per un'altra ragione che appare evidente se si osserva il disegno nel suo insieme: Ittar disegna con la stessa grafia le archeologie ricostruite e gli edifici pubblici. Questa scelta rappresentativa esprime un chiaro punto di vista sulla città per cui antico, l'archeologia, e nuovo, gli edifici pubblici, contribuiscono insieme a costruire la stessa città, sono compresenti.

L'indissolubile continuità fisica e di senso che ha tenuto insieme per millenni il presente col passato fino a circa duecento anni fa è al centro della *Pianta* dell'Ittar. È proprio quando nell'Ottocento iniziamo a riconoscere al passato un valore in sé scisso dal legame con la città che inizia ad aprirsi una cesura decisiva. Da quel momento il disegno sempre più raramente si concentrerà sulla città nel suo insieme preferendo l'approfondimento di alcuni ambiti specifici, dando vita alle cosiddette 'piante specialistiche' concentrate ora sul passato, ora sul presente. La *Pianta* dell'Ittar, pur elaborata in un periodo in cui questa scissione è già in essere, sfugge a questa categoria in virtù dell'operazione critica compiuta: Ittar non ricostruisce indistintamente ogni frammento, il suo obiettivo non è l'antico ma la città **[fig. 10]**.

grafica di Roma Antica del Canina di metà Ottocento che seppur non può essere considerata pienamente una pianta antiquaria, poiché afferente a un periodo successivo, di certo condivide con queste l'obiettivo: rappresentare la grandiosità dell'antico e porlo in primo piano rispetto alla città contemporanea. Questa analogia conferma l'aderenza dell'Ittar al proprio clima culturale e denota una certa attenzione alle varie idee che si andavano diffondendo all'infuori del proprio contesto territoriale. Per approfondimenti sulla rappresentazione cartografica della città di Roma si vedano: Bevilacqua, Fagiolo 2012; De Seta 2005; Insolera 1980.

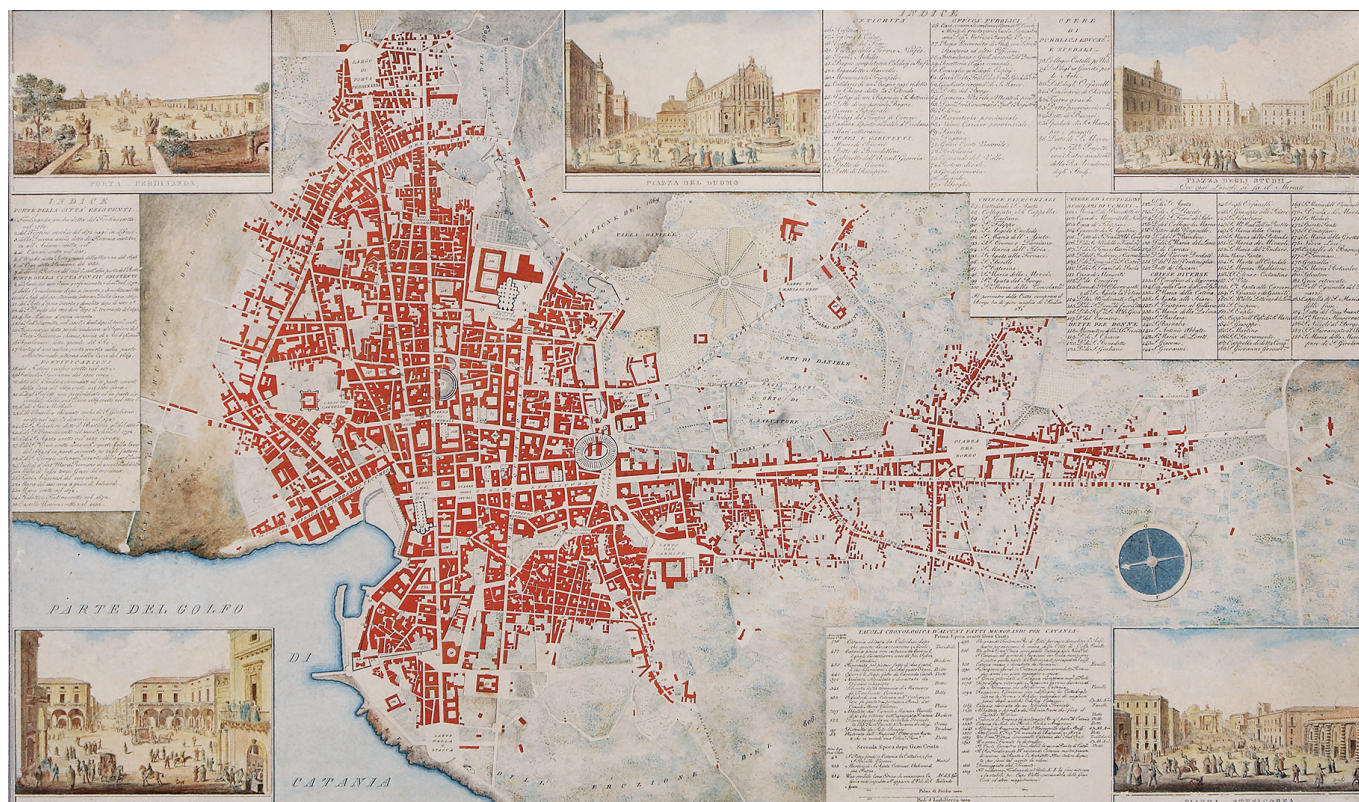



Figura 8 Sebastiano Ittar, *Pianta topografica della città di Catania*. 1832. Biblioteche Riunite Ursino «Civica e A. Ursino Recupero» (Catania)

3.2 La *Pianta* del 1832: l'archeologia come frammento

Rimane da interrogarsi su come vengano trattati tutti gli altri lacerti di città antica, non pochi considerando che in legenda le voci sono cinquanta. Ittar li riporta mantenendo inalterata la loro intrinseca condizione di frammentarietà, non manifestandosi in questo caso la minima intenzione di completamento come nei tre casi precedenti. Lo 'spazio in potenza' non è più la questione centrale, anzi, si può dire che avviene un ribaltamento: se prima i muri erano volti a includere lo spazio ricostruito, ora non delimitano uno spazio definito, sono masse amorfe che emergono dal sedime della città. La scelta di rappresentare la materia archeologica come elemento puntuale sparso all'interno della forma della città scegliendo *a priori* di non curarsi della conseguente incomprensibilità del rudere in sé è affine, seppur con i dovuti distinguo, alla *Pianta* del Nolli **[fig. 11]**.[9] Si potrebbe pensare, a uno sguardo superficiale, che Ittar non ricostruisca i frammenti meno noti della città poiché potrebbe non disporre della loro configurazione originaria; ciò è facilmente confutabile da un'attenta osservazione dei rilievi effettuati da Ittar stesso su molti resti catanesi per cui è evidente che, almeno per alcuni, aveva ricavato informazioni a sufficienza per poter ricostruire manufatti che ha lasciato allo stato di frammento.[10]

9 Stavolta si tratta di un disegno anteriore alla *Pianta* dell'Ittar, a differenza dal Canina. Entrambi pongono al centro del proprio lavoro la città e scelgono di rappresentarla evidenziando al proprio interno i numerosi frammenti sui quali essa si costruisce e dai quali trae la propria forma. In questo modo rappresentano sì la forma della città ma in relazione al proprio substrato composto da tracce preesistenti inevitabilmente determinanti nella forma. Circa centocinquant'anni dopo, Lanciani dà alle stampe una delle piante archeologiche più raffinate che segnala la cesura avvenuta tra presente e passato, il fine è la rappresentazione della materia antica e la città contemporanea è ridotta al perimetro degli isolati utile alla localizzazione dei ritrovamenti. Per approfondimenti sul Nolli si vedano: Frutaz 1962; Folin 2010; De Seta 2011.

10 Ad esempio esistono numerosi disegni e rilievi del Foro Romano (identificato al nr. 38 della *Pianta*) in cui Ittar non si limita unicamente a rilevare minuziosamente l'esistente, bensì si spinge oltre elaborando una propria ipotesi di configurazione originaria redigendo financo una prospettiva che mostra l'ipotetica facciata di questo spazio porticato per come egli si immagina dovesse apparire da fuori (per approfondimenti sui disegni di Sebastiano Ittar si rimanda alla consultazione del Fondo Ittar presso il Museo Civico Castello Ursino di Catania; in particolare, per la pianta: Ittar, *Pianta dell'emporio*, inv. 13262; per la prospettiva

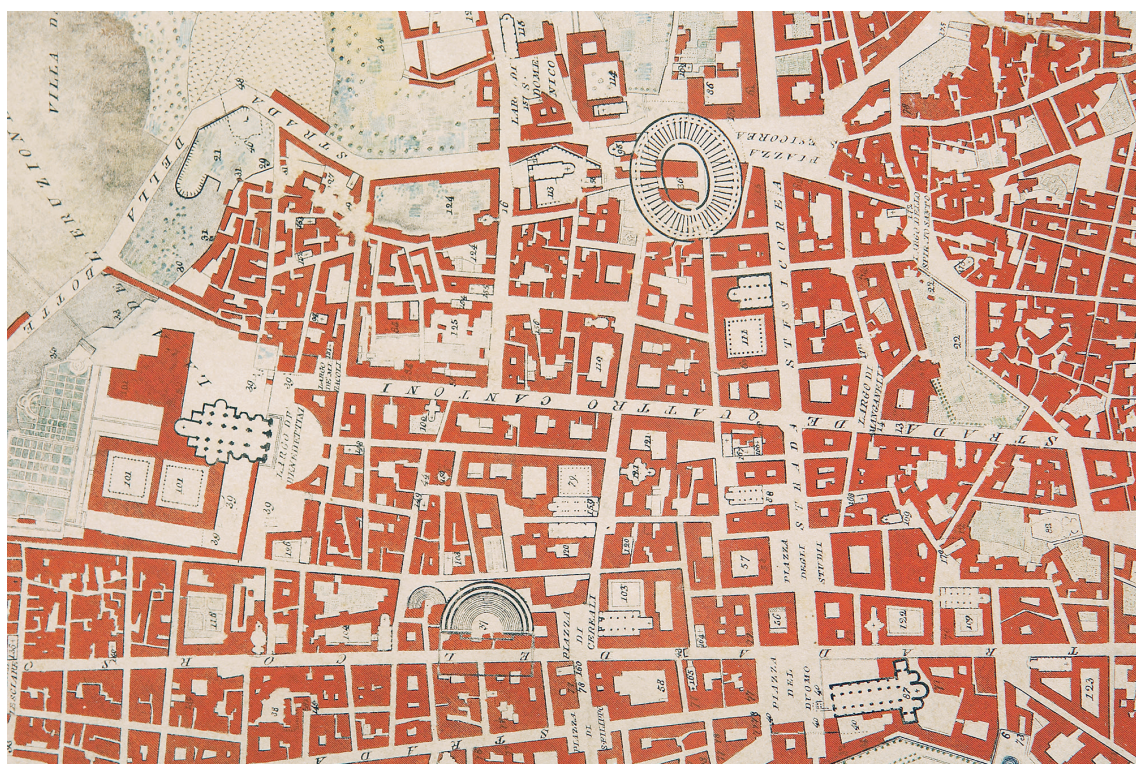
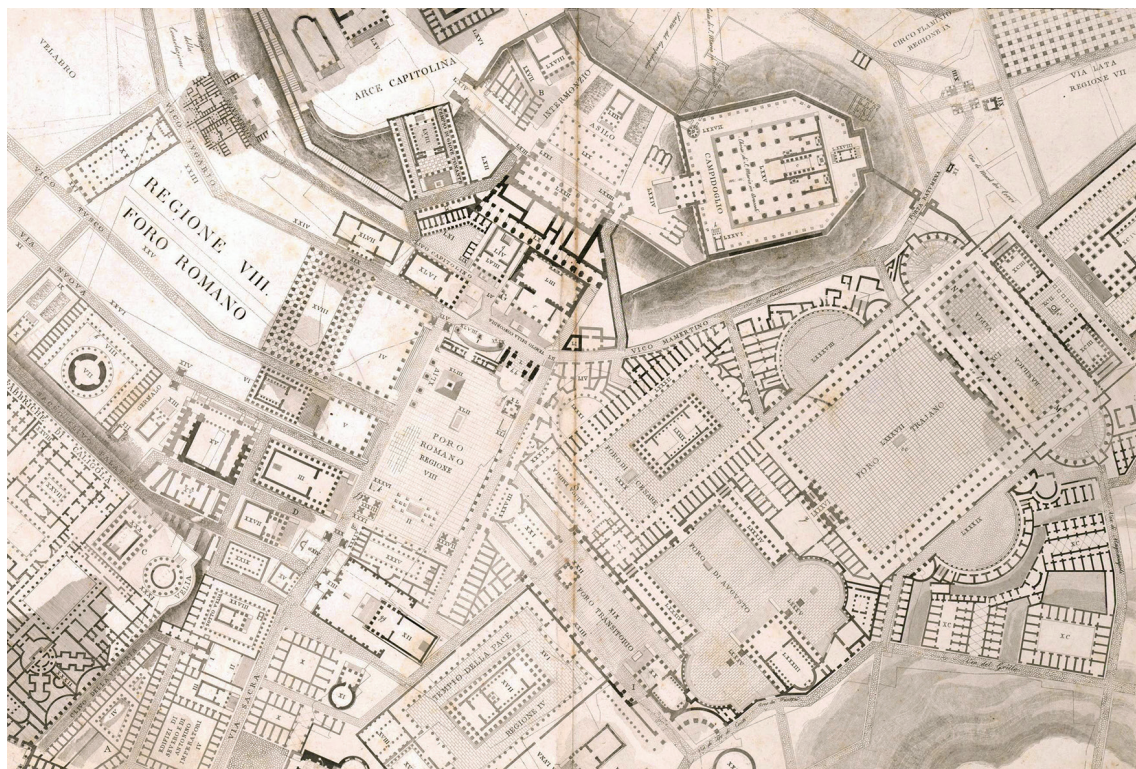



Figura 9 Luigi Canina, *Pianta topografica della parte media di Roma antica dimostrata colla disposizione di tutti quegli edifizj antichi di cui rimangono reliquie e delineata sulla proporzione di uno a mille dall'architetto Luigi Canina*. 1840. Arachne, 16016. https://arachne.dainst.org/entity/16016

Figura 10 Sebastiano Ittar, *Pianta topografica della città di Catania*. 1832. Biblioteche Riunite Ursino «Civica e A. Ursino Recupero» (Catania). Particolare

Figura 11 Giambattista Nolli, *Nuova Pianta di Roma*. 1748. Acquaforte e bulino. Particolare

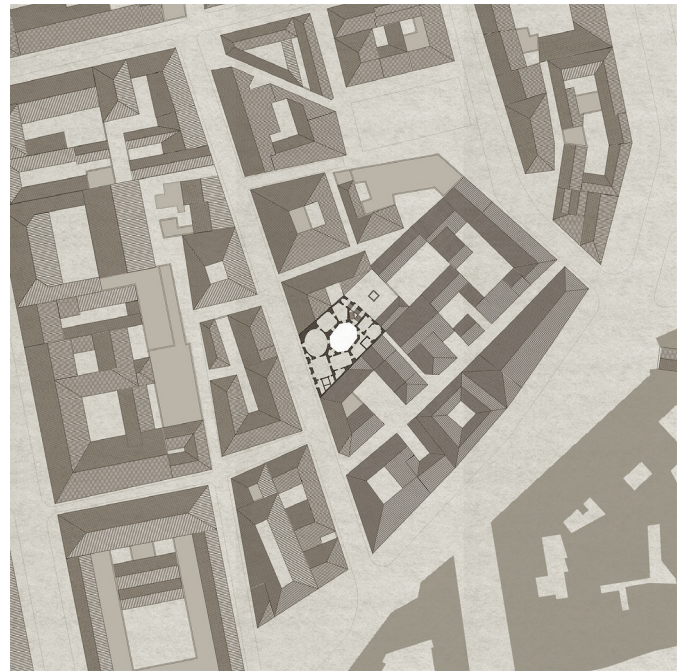



Figura 12 Luigi Pellegrino, Matteo Pennisi, Graziano Testa, *Disegno della città di Catania con in evidenza il Palazzo Scuderi-Bonaccorso*. 2023. Elaborazione digitale

Appare chiaro, quindi, che Ittar compie una scelta di campo in cui il suo interesse consiste nel rappresentare la capacità del frammento antico di pregiudicare la *forma urbis*, o, se si preferisce, la capacità della città di crescere sopra la materia che gli preesiste inglobandola. La scala di rappresentazione della *Pianta* (circa 1:6.000) porta alla luce con evidenza una eccezionale condizione: la sproporzione tra la misura 'minuta' del frammento e quella 'vasta' della città che pregiudica. La misura del frammento non basterebbe da sola a piegare lo sviluppo della città, è il tempo trascorso sullo stesso sedime, il suo preesistere e il suo persistere, che gli conferisce quella capacità tale da influenzare la forma della città. A questa scala di rappresentazione il frammento è un punto nero quasi impercettibile, pur sempre leggibile grazie alle ottime capacità di disegno di Sebastiano Ittar e alla città moderna che su esso prende forma: l'archeologia dà forma alla città e, d'altra parte, la stessa città rivela la presenza dell'archeologia 'completando' la sua intrinseca incompiutezza.

4 Il Palazzo Scuderi-Bonaccorso: un edificio 'sovversivo'

La conclusione logica del ragionamento consiste nel passare dalla rappresentazione di un'idea di città alla costruzione di un nuovo 'frammento' capace di costruirsi su quell'idea: l'idea maturata nell'osservazione dell'archeologia ed espressa nella *Pianta* del 1832 si eleva a materia per costruire il nuovo. Il Palazzo Scuderi-Bonaccorso[11] è una delle pochissime realizzazioni dell'Ittar a Catania. Commissionatogli da Rosario Scuderi come abitazione per lui e la propria famiglia ma anche come luogo in cui ospitare gli incontri dell'Accademia Gioiena di cui era membro.

si veda: Ittar, *Piazza dell'Emporio. Prospetto principale rivolto al Nord*, inv. 13622).

11 Dalle ricerche effettuate non risulta che il Palazzo sia mai stato oggetto di studio a esclusione di Neri (Carchiolo 2018).

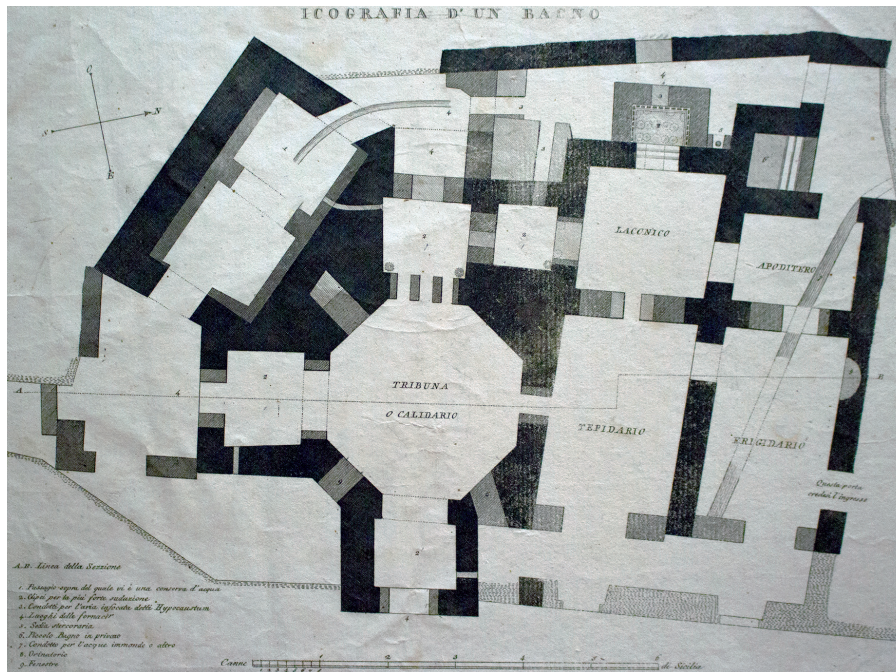



Figura 13
Sebastiano Ittar, *Icografia d'un bagno*. 1812. Branciforti 2013

4.1 L'analogia lampante: l'impronta

La posizione in cui si trova è caratterizzata da una serie di lotti accostati con una particolare giacitura per cui il fronte stradale non risulta affatto ortogonale ai lati lunghi della proprietà ma piuttosto parecchio ruotato. Ittar concepisce un edificio a corte ottagonale in un lotto che a prima vista non sembrerebbe particolarmente adatto a questa tipologia edilizia. L'ottagono non è regolare, sembra quasi 'stirarsi' nella direzione del lotto, adattarsi alla particolare giacitura in essere in quella parte di città come a volerne segnalare la peculiarità, dare 'forma' alla città, appunto **[fig. 12]**.

Per tentare di rintracciare le ragioni di questa scelta bisogna fare un passo indietro e chiamare in causa l'Ittar rilevatore di antichità e in particolare il minuzioso studio e rilievo che fa delle Terme dell'Indirizzo, un resto di edificio termale a Catania. Il disegno composto da muri disegnati a linea retta permette subito di individuare le varie stanze del complesso senza esitazione, diversamente da quanto avverrebbe in presenza del manufatto i cui segni del tempo complicano una chiara lettura dell'impianto. Ittar quindi compie anche in questo caso, come già esposto nel paragrafo 2, uno sforzo critico per chiarire a sé stesso attraverso il disegno ortogonale la strutturazione dello spazio che ha davanti. La pianta delle Terme dell'Indirizzo rappresenta una sequenza di stanze che orbitano attorno a uno spazio principale, l'unico a tutta altezza, che sembra racchiudere in sé la ragione primaria dell'edificio, il primo atto costruttivo a partire dal quale il resto degli ambienti si costruisce **[fig. 13]**.

Il Palazzo Scuderi-Bonaccorso è strutturato allo stesso modo: una sequenza di spazi riconoscibili per una chiara geometria che ruotano attorno a una stanza principale. In questo caso il fulcro è una stanza all'aperto, la corte a tutta altezza che permette di leggere la massima estensione dell'edificio, unico spazio che lo misura nella sua interezza. Come si evince chiaramente dalla pianta, da ogni stanza del palazzo è possibile soltanto entrare nella successiva oppure ritornare alla precedente: la casa è un percorso di spazi successivi. Ciò che nelle terme romane appare un'intuizione spaziale velata dagli accidenti del tempo, in Ittar si rischiara divenendo principio applicato senza esitazioni **[figg. 14-15]**.

Il confronto tra le terme e il palazzo rivela una evidente analogia. Sebastiano Ittar ha osservato per tutta la vita l'archeologia, ovvero ciò che resta di un edificio che ha smesso di svolgere il compito per cui è stato costruito. L'osservazione attenta e critica, sempre condotta dal punto di vista dell'architetto, lo hanno reso consapevole di ciò che resta di un manufatto. Del frammento a lui interessa la capacità di rievocare la spazialità perduta, possibile perché l'architettura classica si fonda su un principio sintattico in cui vige una:

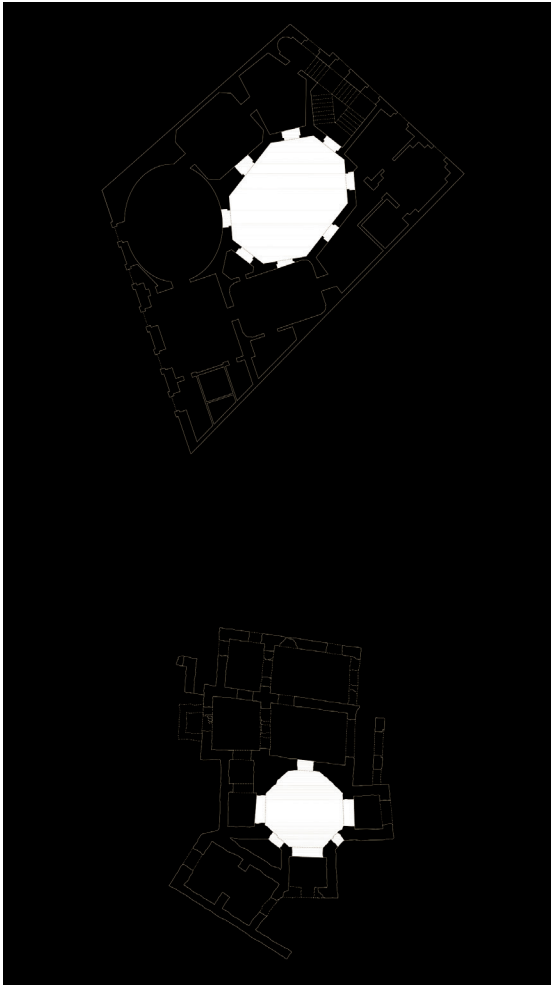



Figura 14 Luigi Pellegrino, Matteo Pennisi, Graziano Testa, *Pianta del Palazzo Scuderi-Bonaccorso* (in alto); *Pianta delle Terme dell'Indirizzo* (in basso). 2023. Elaborazione digitale

Figura 15 Luigi Pellegrino, Matteo Pennisi, Graziano Testa, *Prospetto del Palazzo Scuderi-Bonaccorso* (in alto); *Sezione delle Terme dell'Indirizzo* (in basso). 2023. Elaborazione digitale

> Corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiachè gli edificj abbiano da parere un intiero e ben finito corpo, nel quale l'un membro all'altro convenga, e tutte le membra siano necessarie a quello che si vuol fare. (Palladio 1990, 6-7)

Ittar è interessato anche all'altra natura del frammento antico, quella di pregiudicare la forma della città che sul frammento si costruirà. Il lacerto antico è talmente incastonato nel sedime urbano che la città non può ignorarne la presenza ma piuttosto è costretta giocoforza a inglobarlo assumendone la forma, continuando così, persino dopo il suo disfacimento, a costruire ancora, a svolgere un ruolo sorprendentemente attivo nella forma della città. Ittar si pone l'obiettivo di costruire un 'frammento archeologico futuro' intendendo

> la sua propria opera come la parte di un mondo che è molto più importante di lei [...] la cui importanza dipende appunto dalla sua appartenenza a quel mondo, ma che dipende altrettanto dal posto che saprà occupare in mezzo a altre opere, anche molto diverse, e da quello che riuscirà a dire in mezzo a altre voci, anche discordanti, in modo da farsi intendere. (Grassi 2007, 54)

L'obiettivo è imprimere nel suolo un segno identificabile e capace di pregiudicare la forma della città del futuro che si sovrapporrà: una forma antropica capace di permutare in forma del suolo dopo il disfacimento.

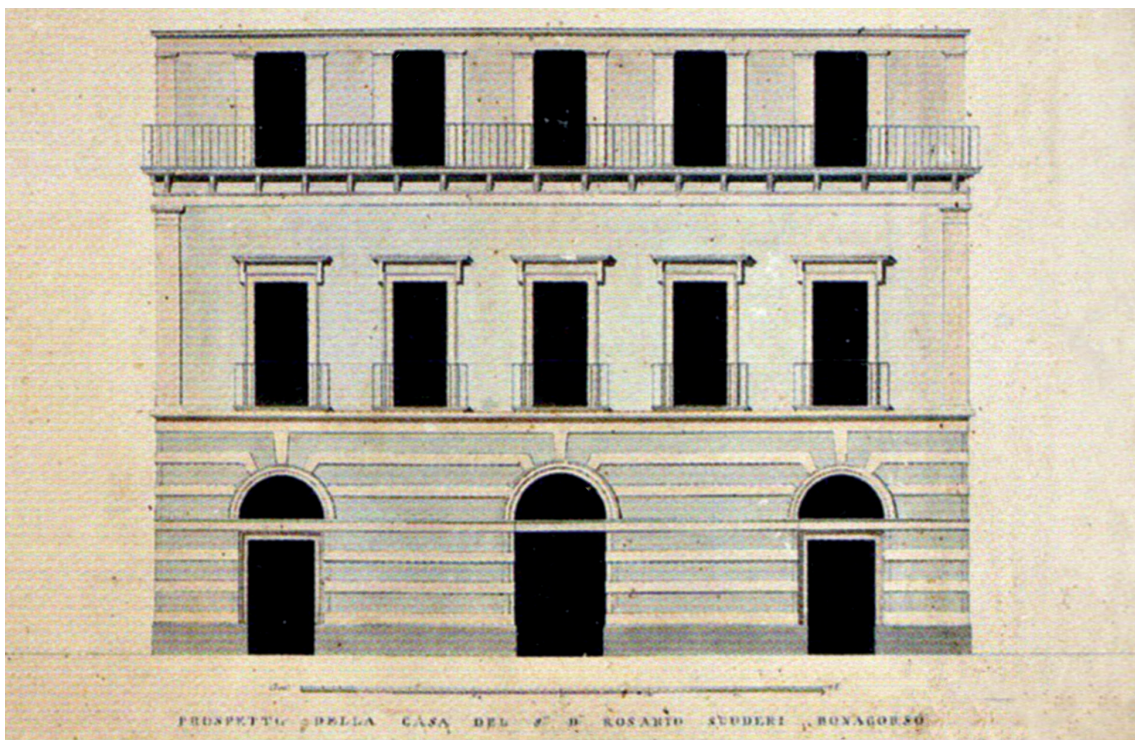
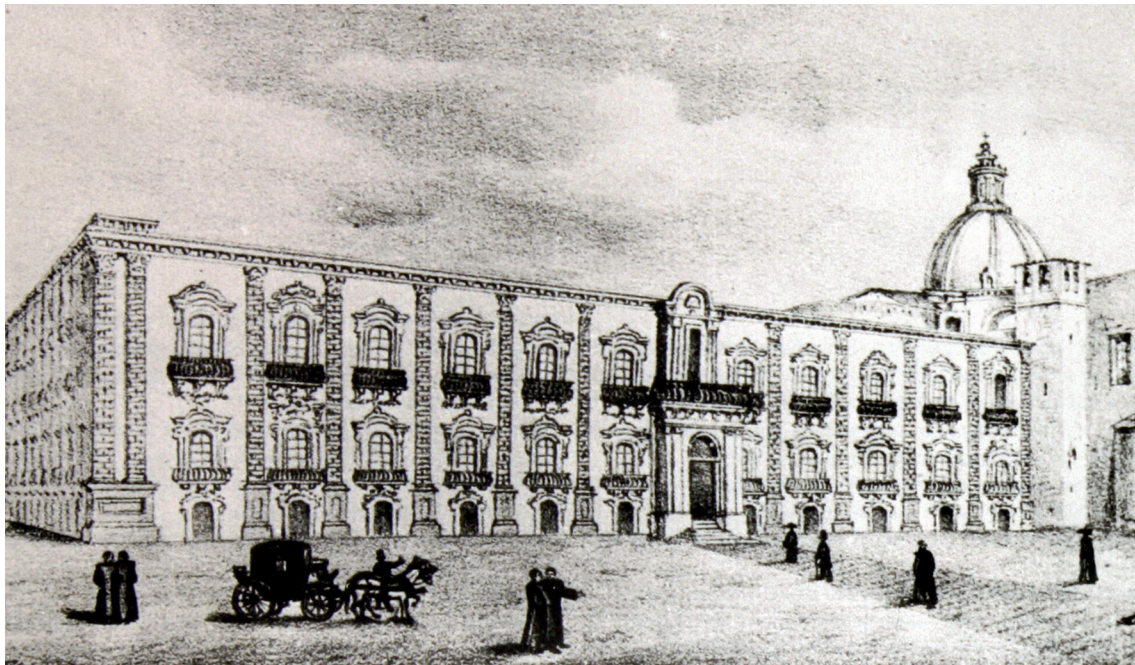



Figura 16 Anonimo, *Complesso monastico dei Benedettini. Veduta d'insieme del prospetto est*. Dato 1983

Figura 17 Sebastiano Ittar, *Prospetto di Palazzo Scuderi-Bonaccorso a Catania*. Inchiostro e acquerello su carta, 377 × 548 mm. Museo Civico Castello Ursino (Catania), Fondo Ittar, 13550. Neri, Carchiolo 2018

Figura 18
Matteo Pennisi, *Via Gemellaro con facciata di Palazzo Scuderi-Bonaccorso*. 2022

4.2 L'analogia sottesa: la 'tradizione'

Un'analogia meno lampante trapela dal confronto degli alzati. Il prospetto del Palazzo Scuderi-Bonaccorso non è un tipico prospetto catanese. La facciata di ogni palazzo catanese è normalmente scandita da una partizione fortemente verticale in cui l'unica interruzione all'incessante scansione dell'ordine gigante delle lesene è il partito centrale in cui il portale e il fornice del piano nobile compongono un tutt'uno che

> Può essere considerato il sintagma costante e più diffuso che accomuna il linguaggio dell'architettura religiosa a quello dell'architettura civile del Settecento. (Dato 1983, 61)

La facciata di un palazzo catanese appare come il risultato della giustapposizione paratattica di un unico partito architettonico fortemente slanciato in altezza. La ricostruzione settecentesca di Catania, in prima battuta, è in buona parte opera dei *lapidum incisores*, scultori maestri nel taglio e nella lavorazione della pietra. In mancanza di figure in grado di lavorare sullo spazio, ogni palazzo catanese punta tutto sulla facciata e in particolare sull'abilità nell'intaglio, unico vero campo di confronto sul quale un palazzo possa produrre uno scarto significativo rispetto agli altri. Ciò spiega la nascita e la diffusione di questo stilema [fig. 16].[12]

Il palazzo di Ittar esprime una forte rottura: è 'sedimentario'. I tre piani che lo compongono appaiono più come 'strati' orizzontali poggiati l'uno sull'altro e Ittar ricorre a tutte le proprie abilità per far sì che ogni singolo livello in facciata esprima questa forte orizzontalità. Il piano terra risulta largo e schiacciato col minor numero possibile di fornici al fine di garantire una certa continuità delle lunghe fasce. La fascia centrale è l'unica che 'vince' sulle aperture non interrompendosi lungo tutto lo sviluppo della facciata, tenendo, così, maggiormente 'unito' il prospetto altrimenti eccessivamente ripartito dai fornici. Il piano nobile presenta cinque aperture talmente ravvicinate, il pieno tra le aperture e il vuoto quasi si equivalgono, da apparire più come un unico elemento orizzontale che una serie di singoli elementi verticali. Il piano attico, più basso degli altri e quindi

12 L'unica figura attiva nella ricostruzione settecentesca che abbia condotto una sperimentazione dal punto di vista spaziale è stata Giambattista Vaccarini, il solo che per capacità e competenze abbia prodotto degli edifici in cui l'apparato decorativo non risulta fine a sé stesso ma al contrario a servizio dello spazio; in merito all'opera di Vaccarini si rimanda a Magnano di San Lio 2008 e Fichera 1934.

già in proporzione il più orizzontale, presenta una successione di lesene equidistanti che ne fanno un portico, elemento a forte connotazione orizzontale, in cui i pieni si alternano ai vuoti **[fig. 17]**.

Il prospetto si dichiara senza mezzi termini nella propria alterità rispetto alla tipica facciata catanese e nella fattispecie rispetto a quelle immediatamente prossime e contigue al palazzo. Una rottura che è ancora più forte se si considera che il partito centrale unito in un'unica cornice lapidea non è affatto uno stilema desueto ai tempi dell'Ittar ma al contrario una figura che continua a essere riproposta durante l'Ottocento **[fig. 18]**.

Non vi è dubbio che il palazzo di Ittar si contrappone rispetto alla tradizionale immagine del palazzo a Catania, ma come si pone rispetto alla tradizione nel suo significato più profondo? La risposta è strettamente dipendente dalla definizione stessa di 'tradizione', un concetto complesso e ampio che non può essere meramente inteso come sinonimo di ripetizione continuativa di un elemento figurativo. Prendiamo a prestito le parole di Igor' Fëdorovič Stravinskij: «La tradizione presuppone la realtà di ciò che è durevole» (1940, 42).

Ittar va oltre lo stilema debolmente innestato alla facciata ormai privo di senso e in procinto di 'crollare', non è «durevole», cerca un legame più 'profondo'. Ogni frammento archeologico è la manifestazione fisica di un principio che permea il mondo che procede attraverso lo stratificarsi di materia nel tempo. Nei luoghi incontrati durante la sua vita Ittar ha potuto cogliere questo principio affiorare tra le tracce del tempo e farlo proprio attraverso l'utilizzo incessante del disegno. Con il progetto egli ha l'occasione di astrarlo, 'cavarlo' dalla fragile condizione accidentale e farne 'materia di spolio' per un'idea di architettura.[13]

In verità si tratta di un'idea di costruzione più ampia, del mondo diremmo, che permea anche l'architettura e alla quale la stessa architettura è costretta innanzitutto a obbedire; come scrive Adolf Loos attraverso una inesorabile sovrapposizione di materia nel tempo: «Il presente si costruisce sul passato così come il passato si costruisce sui tempi che l'hanno preceduto» (Loos 1972, 262).

Ciò avviene indipendentemente dalla nostra volontà. L'architettura, però, può spingersi oltre la tacita restituzione di questa condizione e tentare di esprimere attraverso la rappresentazione questo principio. Un'epoca dopo l'altra, uno strato sull'altro, un piano sopra l'altro; così Ittar vede, così egli progetta. Il palazzo non solo entra di per sé a far parte della grande stratificazione che costruisce il mondo ma intende essere l'espressione formale delle sue leggi.

Ittar costruisce un edificio che 'riflette' Catania più di quanto parrebbe poiché ne esprime la natura profonda sottesa all'evidenza, il modo con cui la città si costruisce, da sempre, su sé stessa. Un edificio 'sovversivo', certo, ma non solo perché banalmente contrapposto alla 'tradizionale' facciata catanese ma in quanto *subversum*, 'volto dal basso all'alto', affioramento in superficie del principio sotteso con cui Catania, e il mondo tutto, si è costruita nel tempo.

Bibliografia

Bibliografia archivistica

Fichera, F. (1914). *Lettera di Francesco Fichera alla Signora Concetta Zafarano Ittar del 3 ottobre 1914*. Fondo Ittar, inv. 13227. Catania: Museo Civico di Castello Ursino, Fondo Ittar.

Ittar, S. (1827-47 circa). *Piazza dell'emporio*. Fondo Ittar, Sala XX, cassettiera D, cassetto 1, cartella A, inv. 13262, 16 novembre 2022. Catania: Museo Civico Castello Ursino.

Ittar, S. (1827-47 circa). *Piazza dell'Emporio. Prospetto principale rivolto al Nord*. Fondo Ittar, Sala XX, cassettiera D, cassetto 1, cartella A, inv. 13622, 16 novembre 2022. Catania: Museo Civico Castello Ursino.

Bibliografia critica

Bevilacqua, M.; Fagiolo, M. (a cura di) (2012). *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*. Roma: Artemide.

Boscarino, S. (1966). *Vicende urbanistiche di Catania*. Catania: Edizioni Raphäel.

Buscemi, F. (2008). *L'Atene antica di Sebastiano Ittar: un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*. Palermo: Officina di Studi Medievali.

Carchiolo, R. (2018). «Sebastiano Ittar. Spunti dal diario di un errante». Neri, Carchiolo 2018, 25-46.

D'Arrigo, A. (2018). «Dalle accademie al silenzio. I generi, i luoghi, i tempi». Neri, Carchiolo 2018, 47-62.

Dato, G. (1983). *La città di Catania. Forma e struttura 1693-1833*. Roma: Officina Edizioni.

13 Come scrive Francesco Venezia, un certo tipo di 'spolio' non sta nella materia concreta bensì nell'idea costruttiva che un frammento eroso dal tempo è in grado di lasciar trapelare: «Il fascino di un frammento approdato in un luogo come su di un arenile al ritiro dell'onda. Oppure la stessa relazione, ancorché non realizzata per parti vere, semplicemente rappresentata come 'gioco delle parti', metaforicamente… In tal senso l'architettura nasce frequentemente di spolio» (Venezia 1990, 21).

MDCCC 1800
12, 2023, 169-186
e-ISSN 2280-8841

De Roberto, F. [1907] (2003). *Catania, con 152 illustrazioni*. Catania: Edizioni Clio.
De Seta, C. (2005). *Imago urbis Romae: l'immagine di Roma in età moderna*. Milano: Electa.
De Seta, C. (2011). *Ritratti di città: dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino: Einaudi Editore.
Fagiolo, M; Madonna, M.L. (a cura di) (1985). *Roma sancta. La città delle basiliche. L'arte degli anni santi, il significato del giubileo*. Roma: Gangemi Editore.
Fichera, F. (1934). *G.B. Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia; con prefazione di Marcello Piacentini*. Roma: Reale accademia d'Italia.
Fiducia, S. (1952). «Quasi sconosciuto ai catanesi il figlio dell'architetto Stefano Ittar». *La Sicilia*, 277, 5.
Folin, M. (2010). *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*. Reggio Emilia: Diabasis.
Frutaz, A.P. (a cura di) (1962). *Le piante di Roma*. 3 voll. Roma: Istituto di Studi Romani.
Gallo, L. (1999). *The Architectural Career of Sebastiano Ittar (1768-1847) and His Association with Lord Elgin* [PhD Dissertation]. London: University of London.
Grassi, G. (2007). *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*. Milano: FrancoAngeli.
Insolera, I. (1980). *Roma: immagini e realtà dal X al XX secolo*. Roma; Bari: Laterza.
Loos, A. (1972). *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi.
Magnano di San Lio, E. (2008). *Giovan Battista Vaccarini, architetto siciliano del Settecento*. Siracusa: Lombardi editori.
Muscolino, F. (2011). *Regio Pittore dell'Antichità: un legame tra la Sicilia e la missione di Lord Elgin in Grecia*. Milano: Edizioni ET.
Neri, N.F.; Carchiolo, R. (a cura di) (2018). *Sebastiano Ittar. La matita e la pietra*. Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana.
Oli, G.; Magini, L. (a cura di) (1987). s.v. «frammento». *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*. Milano: Selezione dal Reader's Digest.
Pagnano, G. (1992). *Il disegno delle difese. L'eruzione del 1669 e il riassetto delle fortificazioni di Catania*. Catania: CUECM – Cooperativa Universitaria Editrice Catanese Magistero.
Palladio, A. [1570] (1990). *I Quattro libri dell'architettura*. Milano: Hoepli.
Patti, M. (2018). «I documenti del Fondo Ittar. Una storia nella carta». Neri, Carchiolo 2018, 79-85.
Pellegrino, L. (2018). «Archeologia, Materia e Forma della città». Pellegrino 2018b, 15-23.
Pellegrino, L. (a cura di) (2018b). *Il paesaggio dell'archeologia: Tre occasioni per fare città = Seminario Internazionale di Progettazione* (Siracusa, 29 settembre-8 ottobre 2012). Siracusa: LetteraVentidue Edizioni, 15-23
Rinaldi, A. (1985). Le mappe della salvezza. Cartografia urbana e anni santi (1450-1826). Fagiolo, M.; Madonna, M.L. (a cura di), *Roma sancta. La città delle basiliche. L'arte degli anni santi, il significato del giubileo*. Roma: Gangemi Editore, 253-64. `https://doi.org/10.2307/j.ctv1h0p5kf.28`.
Spirito, F.L. (2006). *Vedutismo e Gran Tour: Giovan Battista Lusieri e i suoi contemporanei* [tesi di dottorato]. Napoli: Scienze archeologiche e storico-artistiche, Indirizzo storico-artistico, Università Federico II di Napoli.
Stravinskij, I.F. [1940] (1987). *Poetica della musica*. Pordenone: Studio Tesi.
Venezia, F. (1990). *Scritti brevi. 1975-1989*. Napoli: CLEAN – Cooperativa Libraria Editrice Architettura Napoli.
Zafarana Ittar, S. (1880). *Cenni biografici sulla vita e le opere degli architetti Stefano e Sebastiano Ittar*. Palermo: Stamperia Militare.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 12 – Dicembre 2023

Una alternativa urbana para la Roma de la Restauración: proyectos inéditos de Giuseppe Valadier

Adrián Fernández-Almoguera
Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract This essay focuses on the analysis of a corpus of drawings here attributed to Giuseppe Valadier, which we have completed with the discovery of new plans that allow us to understand what was perhaps his last great urban project for Rome. We propose an interpretation of the evolution of this project through the different versions that we have identified and studied from their urban and stylistic aspects. Following this, we propose an interpretation of drawings which considers the political and cultural history of Rome at the beginning of the Nineteenth century.

Keywords Piazza San Giovanni. Restoration. Valadier. Urban planning. Architecture. Revolutions.

En la historia de la arquitectura italiana, pocos artífices han gozado de la fortuna crítica y la atención historiográfica dedicada a la figura de Giuseppe Valadier (1762-1839). Convertido en uno de los actores centrales del panorama arquitectónico romano de los siglos XVIII y XIX, Valadier fue un superviviente en medio del tormentoso contexto político y cultural de la época de las revoluciones. Nacido en Roma, Valadier aprendió su oficio en el ambiente cosmopolita de esta ciudad cuando ya se había convertido en el centro del mundo artístico de finales de la Ilustración. Este bagaje le permitió sin duda ser uno de los principales arquitectos del sistema artístico de la Roma napoleónica, actividad que no le impidió ni a él ni a otros compañeros de generación, como Raffaele Stern o Giuseppe Camporese,[1] jugar un rol fundamental en el panorama arquitectónico de la Roma de la Restauración.

Desde finales del siglo XVIII, la figura de Valadier despuntó en un panorama romano donde sus patronos incluyeron a familias patricias, instituciones religiosas y organismos oficiales. Estando siempre en estrecho contacto con las comisiones papales, su obra caracterizó el rostro arquitectónico de la ciudad con los perfiles del nuevo clasicismo internacional del que Roma fue uno de los centros fundadores. Las ideas y composiciones de este arquitecto, tanto en materia de obra pública como en el campo de la edilicia privada,[2] consiguieron delinear hacia el 1800 el horizonte de una nueva Roma burguesa. Los proyectos de Valadier estuvieron a menudo ligados a operaciones con vocación urbana, y su presencia fue habitual en distintas esferas del arte de construir, desde la administración del proyecto arquitectónico, a la arqueología, la enseñanza académica o la edición y publicación de manuales y colecciones de grabados con los que difundió en el ámbito internacional su prolífica producción. La maestría de sus trazas arquitectónicas, expresadas a vuelapluma en sus célebres *taccuini* (Debenedetti 1979), y

1 Sobre los perfiles artísticos de esta generación de arquitectos formados en Roma, ver Cipriani, Consoli, Pasquali 2007, 346-481.

2 Una visión general sobre su obra se encuentra en Gallo 2016.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-04-30
Published 2023-12-04

Citation Fernández-Almoguera, A. (2023). “Una alternativa urbana para la Roma de la Restauración: proyectos inéditos de Giuseppe Valadier”. *MDCCC 1800*, 12, 187-204.

siempre evidente en el detalle y atención típicos de sus dibujos de presentación, se manifiesta en los centenares de bocetos y planos que el arquitecto dejó tras de sí, la mayor parte estudiados y catalogados en las monografías fundamentales de Paolo Marconi (1964) y, sobre todo, Elisa Debenedetti, a quien debemos la construcción intelectual e historiográfica del arquitecto (1979; 1985). Así, la riqueza de los estudios generales sobre la obra gráfica de Valadier, completados por numerosos artículos y contribuciones científicas a lo largo de las últimas décadas, convierte en excepcional la aparición de nuevos proyectos del arquitecto como los que analizan en el presente texto, donde se analiza la que tal vez fuera la última gran idea urbana de uno de los autores que más trabajó en la transformación del rostro monumental moderno de l'*Urbs*.

1 Recontextualización y análisis de un conjunto de dibujos inéditos

La biblioteca de l'*École Française de Rome* conserva entre sus fondos patrimoniales una colección de dibujos de Virginio Vespigniani, arquitecto estrella de la Roma decimonónica, nacido y educado en una ciudad que, hasta mediados del siglo XIX, siguió la estela brillante del «astro Valadier». Este material gráfico y manuscrito fue integrado a la rigurosa monografía sobre Vespignani publicada por Clementina Barucci (2006). Dicha publicación se centraba en el estudio de los dibujos claramente atribuibles al arquitecto de la Roma capital, y dejaba de lado diversos planos, hasta ahora desconocidos y erróneamente atribuidos en los inventarios de la institución francesa a Vespignani. El estudio que hemos realizado para la preparación de una reciente exposición donde se ha presentado parte del fondo en cuestión, nos ha permitido atribuirlos a Giuseppe Valadier y encuadrarlos en un contexto político y cultural preciso.[3]

En primer lugar, cabe preguntarse por qué esos dibujos acabaron confundidos, bajo autoría anónima, con los proyectos del fondo Vespignani. Como decíamos, este arquitecto se inició en su disciplina en una ciudad cuya cultura arquitectónica estaba impregnada por la obra de Giuseppe Valadier. La influencia valadieriana llegó también a Vespignani a través de su maestro, Luigi Poletti (Strozzieri 2021), formado en los primeros años de la Restauración en un ambiente que le permitió frecuentar a las principales figuras del momento, entre las que destacaron Stern, Camporese o el propio Valadier. Por otro lado, tanto Valadier como Vespignani, ocuparon puestos de gran importancia en la administración pontifical. En el marco de esos encargos oficiales, ambos se encontraron profesionalmente en aquellos conjuntos en los que, con la distancia de algunas décadas, hubieron de trabajar en el desempeño de sus encargos públicos. Un ejemplo de este diálogo a través del tiempo, se produjo en las restauraciones que ambos desarrollaron en la basílica de San Lorenzo in Damaso, restaurada por Valadier en 1807 y a su vez por Vespignani durante el pontificado de Pio IX. Como se ha señalado, a través de la lectura global de estas intervenciones es posible percibir «la mutación del clima cultural de Roma» entre las carreras de estos artífices, justamente considerados como los «dos arquitectos papales más importantes del siglo XIX» (Valtieri 2013, 206).

La práctica de coleccionar dibujos de arquitectura de grandes maestros como objeto de estudio y admiración artística fue habitual entre los artífices de este campo artístico. Numerosos son los casos de arquitectos en los siglos XVIII y XIX (pienso, por ejemplo, en el inglés John Soane, el español Silvestre Pérez Martínez, o el francés Pierre-Adrien Pâris) que dedicaron parte de su fortuna y tiempo a la colección de dibujos de sus maestros y otros autores considerados como «modélicos». En otras ocasiones, el material gráfico en cuestión fue extraído de los archivos oficiales como fuente de estudio e inspiración para la concepción de proyectos, especialmente en el marco de encargos institucionales sobre los que se había trabajado en el pasado. Esa pudo ser la vía de llegada de los dibujos de Valadier, centrados en una propuesta urbana entre la Porta San Giovanni y la basílica lateranense, a los archivos del arquitecto Vespignani. La documentación del arquitecto fue dispersada en 1899 a la muerte de Francesco Vespignani, lo que sitúa la entrada del conjunto en las colecciones de l'*École Française de Rome* hacia 1899-1900 (Almoguera 2023, 200). Sabemos que, en el marco de los múltiples encargos que recibió Vespignani para la restauración de las murallas y puertas históricas de Roma, éste trabajó en diversos proyectos para la Porta San Giovanni.[4] Podemos pensar, por tanto, que los

[3] Los dibujos han sido mostrados, bajo la atribución al 'círculo de Valadier', en la exposición *L'Ottocento a villa Farnesina. Il Duca di Ripalda, il Conte Giuseppe Primoli* (Roma, Villa Farnesina, 12 de enero-25 de febrero de 2023).

[4] Barucci 2006, 70-85. El proyecto se conserva en la biblioteca de l'*EFR*, Fondo Vespignani, D 31 (planta general) y D 32 (detalle de uno de los pabellones reformados).

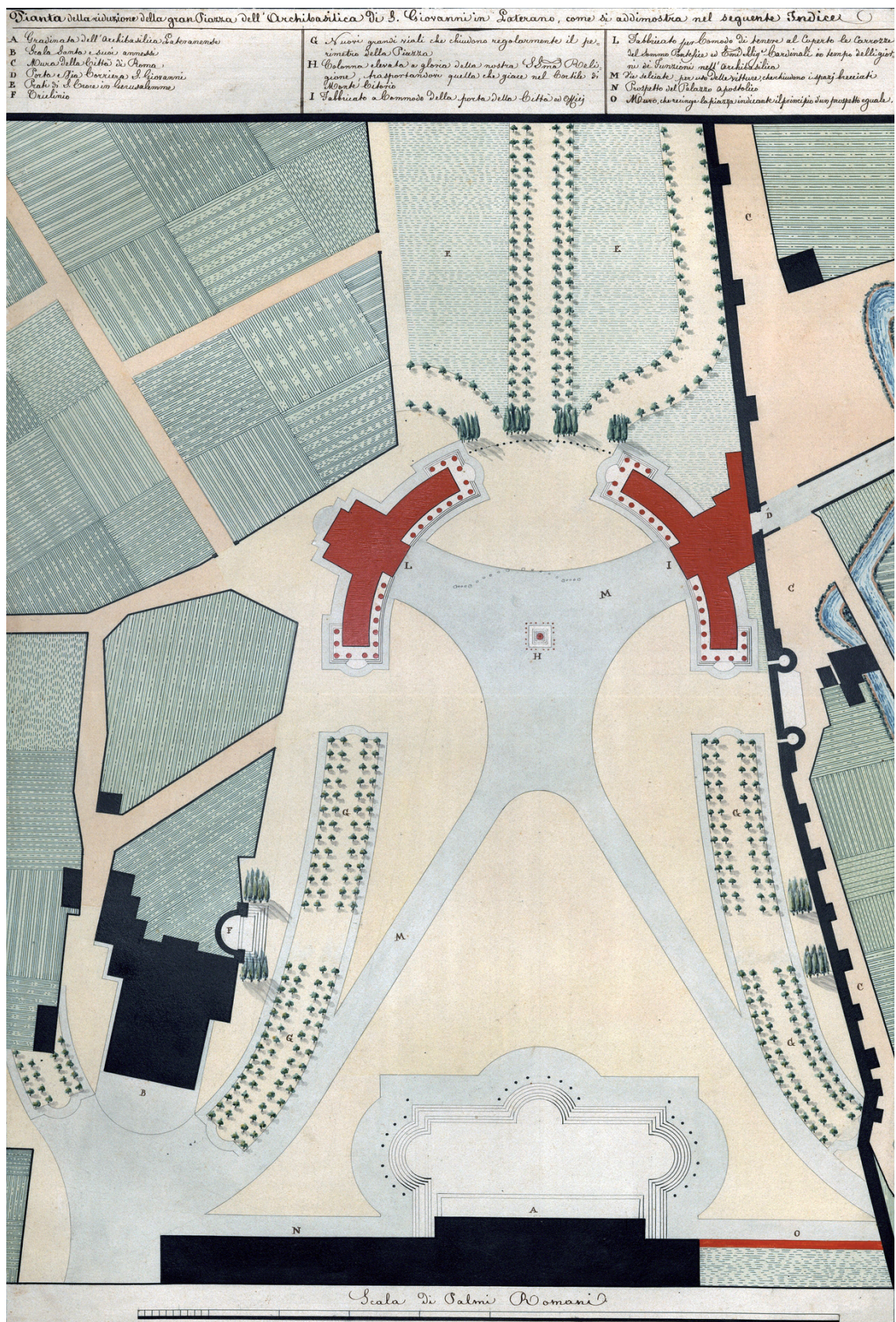



Figura 1 Giuseppe Valadier. *Planta general del proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano (proyecto definitivo)*. 1831-33. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 59,1 × 38,2 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D33

Figura 2 Giuseppe Valadier, *Proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano, planta del cierre de la plaza en la primera versión*. 1831-33. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 49,4 × 69,9 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D34

dibujos inéditos de Valadier llegaron al estudio de Vespignani como material de trabajo para el arquitecto, sin duda deseoso de conocer las iniciativas previas que tuvieron por objeto la transformación de este sector de la ciudad.

El conjunto de dibujos que atribuimos a Giuseppe Valadier se compone de cinco planos, secuenciados con las letras A-E, donde el arquitecto propone dos soluciones alternativas para la construcción de una plaza monumental delante de la basílica lateranense. El dibujo identificado con la letra 'A' muestra una planimetría general de la gran plaza dispuesta paralelamente a las murallas Aurelianas **[fig. 1]**, mientras que los planos 'B-C' **[figs 2-3]** y 'D-E' **[figs 4-5]** ilustran las dos soluciones, en planta y alzado, para el cerramiento arquitectónico del gran espacio que Valadier imagina a la manera de una columnata, a caballo entre lo vegetal y lo mineral. Los brazos de ésta parten de la fachada de la basílica siguiendo una doble arboleda, que se transforma después en dos hileras de columnas integradas en los pabellones que delimitan la parte oriental del nuevo espacio urbano. Para reforzar la homogeneidad del proyecto, Valadier concibe la fachada de la basílica como una suerte de pantalla arquitectónica monumental, a la que añade un muro de cierre en el lado sur que enmarca la escalinata central en un alzado simétrico. Esta fachada cierra el conjunto en el extremo opuesto del gran acceso rodeado de cipreses que mira hacia los nuevos paseos arbolados en dirección a Santa Croce in Gerusaleme.

Toda la propuesta goza de una potente ambición urbana, puesto que Valadier diseña un conjunto donde este gran espacio, que aún hoy resulta irresuelto, se convierte en un imponente acceso a Roma en el que coches y peatones pueden circular de manera ordenada e independiente. Así, este proyecto es a la vez un acceso urbano, una plaza, y un espacio para el paseo público. Estas actividades se canalizan a través de las arboledas que rodean una serie de nuevas calles adoquinadas para el flujo de esos coches representativos de la nueva Roma burguesa con la que el arquitecto soñaba desde sus primeros proyectos para la Piazza del Popolo a finales del siglo XVIII (Debenedetti 1985, 43).

Los planos localizados en el fondo Vespignani, presentan unas convenciones gráficas muy

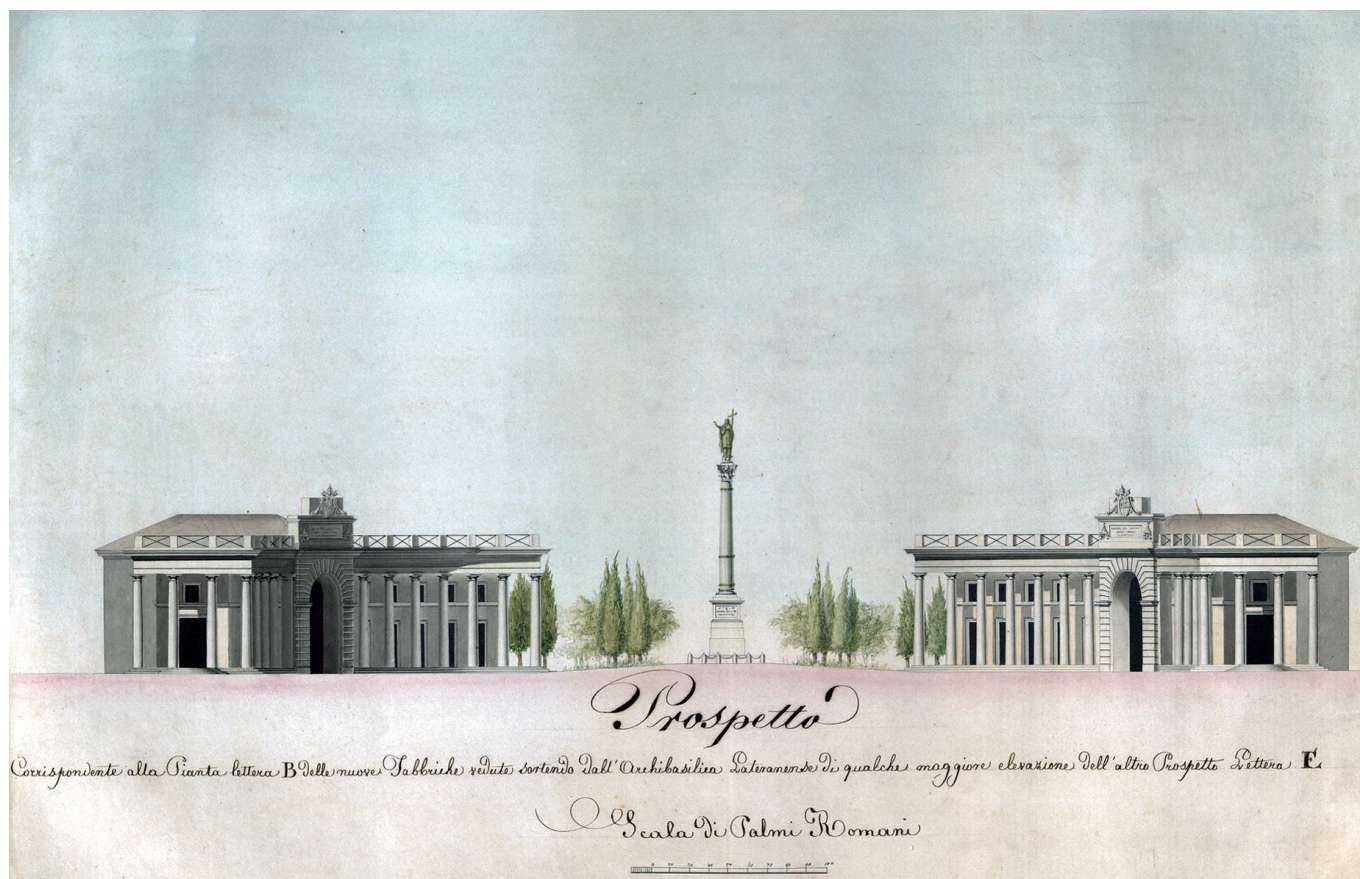



Figura 3 Giuseppe Valadier, *Proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano, elevación del cierre de la plaza en la primera versión*. 1831-33. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 49,4 × 69,9 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D35

similares. Todos están acabados en sus últimos detalles y enmarcados por un paspartú marrón que indica su carácter *finito,* puesto que probablemente se trate de dibujos de presentación a un cliente ligado al poder papal. Esto hace de ellos el producto final de una serie de reflexiones de las que hemos conservado distintos testimonios gráficos tanto en el Archivio di Stato de Roma, como en el fondo Lanciani de la Biblioteca de arqueología e historia del arte. Estos otros dibujos pertenecientes al corpus del proyecto en cuestión, habían sido identificados y parcialmente comentados en la literatura científica sobre el arquitecto, aunque dichos estudios no consiguieron ordenar la secuencia de estos planos en los que se intuyen distintas soluciones mezcladas y completadas por los nuevos dibujos aquí aportados.[5] Ninguno de estos planos está fechado, aunque sabemos, gracias a las fuentes impresas, que Valadier los realizó en los primeros años de la década de 1830. Así, Gaspare Servi afirmaba en 1840 que:

> Nel 1833, non solo disegnò, ma modellò ancora, siccome osservar si può in sua casa, gli abbellimenti della piazza principale di S. Giovanni in Laterano; in cui aggiunto avrebbe un'altra facciata conforme a quella del palazzo Papale, onde ne risultasse che nel loro mezzo si scorgesse il prospetto della prima Basilica dell'universo; ai quali abbellimenti erano compagni di somma utilità gli edifizi doganali, e le abitazioni per i Ministri addetti alla riscossione dei dazi, e caserma dei finanzieri, che vegliano quella Porta; nel mezzo poi di questa piazza avrebbe alzata la colonna che giaceva inoperosa nel cortile del Montecitorio con sopra una colossale figura della Religione. (Servi 1840, 12)

Treinta años más tarde, Ignazio Ciampi publicaba en su *Vita di Giuseppe Valadier,* que en 1831 este arquitecto «fece un modello per la piazza di San Giovanni Laterano» en la cual «avrebbe [...] fatto un muraglione eguale al prospetto del palazzo

5 Marconi 1964, 245-6; Debenedetti 1985, 103-4 y 214; Roca de Amicis 1990; Caperna 2008, 247-9.

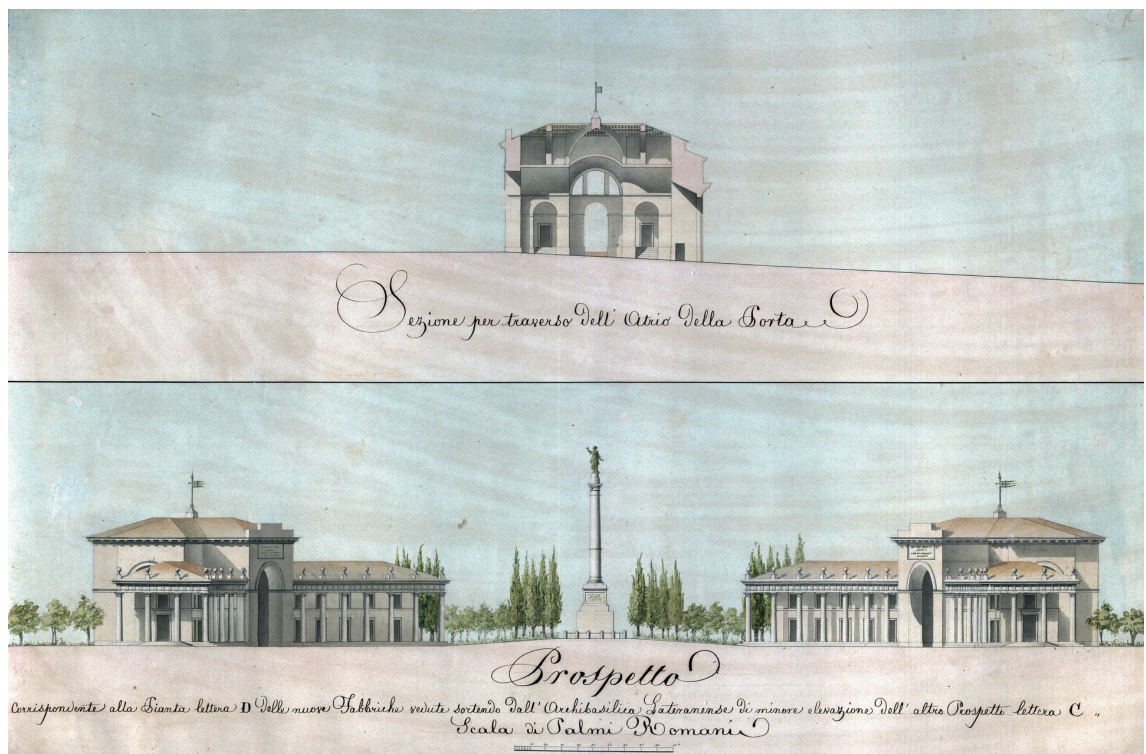



Figura 4 Giuseppe Valadier, *Proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano*. 1831-33. Planta del cierre de la plaza en la segunda versión. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 49,3 × 70,2 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D36

Figura 5 Giuseppe Valadier, *Proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano*. 1831-33. Elevación del cierre de la plaza en la segunda versión. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 49,4 × 69,9 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D37

dall'altro lato della basílica acciocché questa rimanesse nel mezzo» (Ciampi 1870, 78). En relación a estos datos, y hablando de la columna de mármol cipolino usada por Valadier, Moroni afirmaba en su *Dizionario* que durante los primeros momentos del papado de Gregorio XVI, un noble romano presentó un proyecto financiado por él que pretendía «construire una cavallerizza coperta, di cui manca Roma, col quartiere per la cavalleria de' dragoni, incontro al Triclinio Lateranense, onde far simmetria in linea all'edificio della Scala Santa» así como

> erigere nel centro [de la plaza lateranense] la colonna in discorso, e con sopravi la statua in bronzo di S. Gregorio Magno. Così si sarebbe reso più decoroso l'ingreso della frequentata Porta S. Giovanni. (Moroni 1855, 77)

La similitudes entre los dibujos valaderianos y el proyecto citado por Moroni, refuerzan la hipótesis de su realización en torno a 1831. Habiendo permanecido inutilizados en el domicilio del arquitecto a su muerte en 1839, no sería descabellado pensar que estos planos fueran los que acabaron finalmente en los archivos de Vespignani, quien pudo comprarlos en el mercado romano tras la dispersión de las colecciones de Valadier. En dichas colecciones también se encontraba la maqueta del conjunto, concebida seguramente para su presentación a un alto patrón (¿el *camerlengo* Pietro Francesco Galleffi?) que, por motivos desconocidos, no sostuvo el desarrollo final de la iniciativa.

De toda la secuencia de dibujos distribuidos entre las tres instituciones citadas, el Archivio di Stato conserva junto a los planos de Valadier una planta del espacio en cuestión tal y como se encontraba en las primeras décadas del siglo XIX que sin duda fue utilizada por éste para la elaboración de sus distintos pensamientos **[fig. 6]**. A partir de aquí, uno de los planos del fondo Lanciani muestra la única alternativa que se separa de la morfología general del gran proyecto. Este dibujo ha sido erróneamente considerado un apéndice del mismo,[6] aunque se trata en realidad de una propuesta autónoma en la que Valadier diseña una plaza semicircular de menores dimensiones, conectada con una red de paseos arbolados entre las basílicas de San Giovanni y Santa Croce in Gerusaleme **[fig. 7]**. Esta plaza era un espacio de recepción administrativa y militar para los que llegaran a Roma, para lo que el arquitecto proponía la demolición de las fábricas existentes y la construcción de tres pabellones para el refugio de los coches, los guardias y la administración aduanera en una composición que usa el espacio de manera similar a otros proyectos valadierianos para puertas romanas recientemente identificados.[7] Tal vez con el objetivo de dar respuesta a un requerimiento de mayor monumentalidad, Valadier desestimó esta idea y comenzó a trabajar en la propuesta de la gran plaza delante de la basílica que, al parecer, en un primer momento imaginaba cerrada en su extremo oriental por cuatro pabellones arquitectónicos. De esta propuesta, el fondo Lanciani conserva un estudio preparatorio y una versión *finita* donde ya se aprecian las principales características formales de las versiones sucesivas **[fig. 8]**.[8] Dedicando dos de estos pabellones al personal de control de acceso a la ciudad, Valadier reserva una de estas construcciones a los coches y caballería del Papa en los días de grandes solemnidades en la basílica. Además de introducir ya la idea del cierre sur de la fachada basilical para mayor homogeneidad del conjunto, el arquitecto posiciona en el medio de las calzadas adoquinadas una nueva «fuente monumental para comodidad de los paseantes » decorada con una «columna honorífica».

Uno de los planos del Archivio di Stato muestra lo que parece ser una alternativa al proyecto general del BIASA **[fig. 9]**, donde se detallan los alzados de los cuatro pabellones del conjunto a los que Valadier ha añadido un elemento fundamental: las columnatas toscanas. Este plano contiene una leyenda donde se enumeran los distintos elementos expresados con letras en una planta que no se ha conservado, entre los cuales destaca como novedad «un nuevo magazzino, o granaro per simetrizzare la piazza» decorada por la fuente construida «per maggior ornato» entre las columnatas, pórticos y olmos.

Junto a éste, se conservan también en el Archivio di Stato la planta de una nueva versión, que creemos previa a la definitiva, donde la parte arquitectónica se simplifica con la construcción de dos pabellones, uno de ellos directamente adosado a las murallas Aurelianas como espacio de transición entre el exterior y el interior de Roma **[fig. 10]**. Igualmente dedicados a la custodia del séquito papal «nelle grandi funzioni» basilicales y a las oficinas de guardia que controlaban el acceso a la ciudad, ambos pabellones, de los que han desaparecido las columnatas, rodean el espacio donde la fuente monumental ha cedido su lugar a una

6 Como afirma Debenedetti 1985, 104.

7 Roma, BIASA, Fondo Lanciani, Roma.XI.100.91. La solución adoptada espacialmente en esta versión recuerda a un proyecto poco conocido para la reorganización de Porta Maggiore*,* identificado por Strozzieri 2014, 375.

8 Roma, BIASA, Fondo Lanciani, Roma XI.100.89 y Roma XI.100.90.

MDCCC 1800
12, 2023, 187-204
e-ISSN 2280-8841

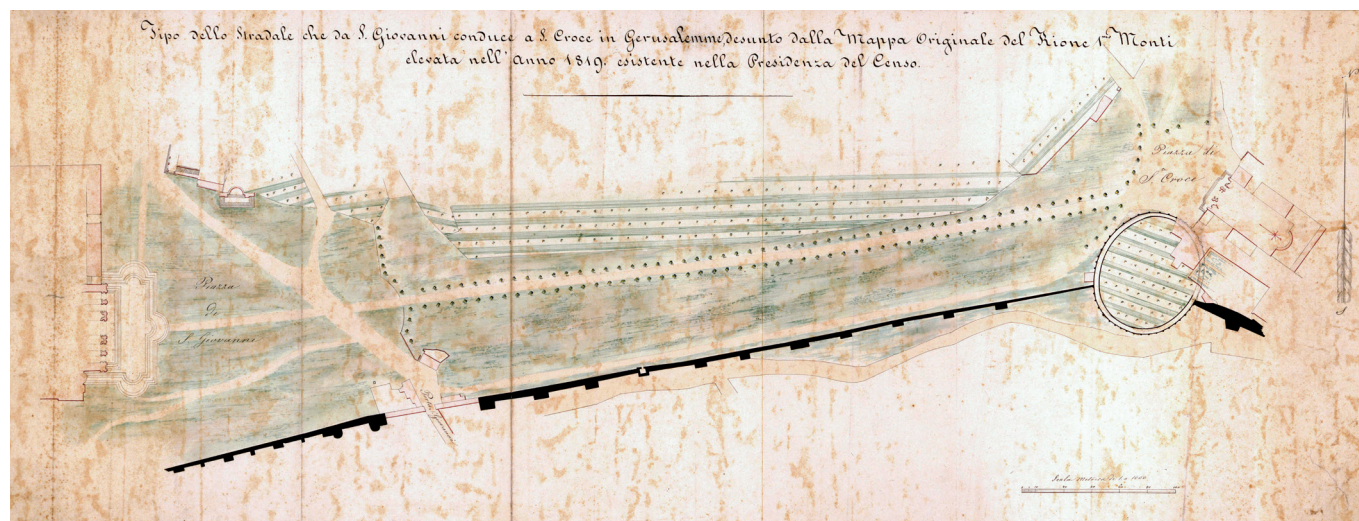



Figura 6 Anónimo (¿Giuseppe Valadier?), *Planta del paseo arbolado que conecta San Giovanni con Santa Croce in Gerusaleme*. 1830-31. Copia extraída de un original dibujado en 1819. Dibujo a tinta y aguadas sobre papel. 40 × 100,5 cm. Roma, Archivio di Stato, Piante e disegni, C. 81 295/1

Figura 7 Giuseppe Valadier, *Proyecto para mejorar las fábricas de vigilancia y acceso por Porta San Giovanni (detalles)*. c. 1831. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 48,3 × 31,4 cm. Roma. © BIASA, Fondo Lanciani, Roma XI.100.91

«columna u otro monumento» situada en el eje de la escalinata de acceso a la basílica.

Este plano es el precedente inmediato de la versión final conservada en l'*École Française de Rome*, en la que Valadier fusiona varias de sus ideas previas, introduciendo otras novedades en un conjunto de cinco dibujos de mayor riqueza cromática y artística. De nuevo, el arquitecto opta por dos pabellones destinados al Pontífice y sus cardenales, y a la «barriera» donde se alojan los oficiales de custodia de la ciudad. Sin embargo, en esta última versión, Valadier monumentaliza estas arquitecturas convirtiéndolas en una suerte de brazos que envuelven al espectador que se adentra en el conjunto. Esta escenografía urbana, no exenta de citaciones berninianas, se ve reforzada por la presencia de potentes columnatas que pasan de estar limitadas a los pórticos de acceso a los pabellones, a dominar toda el alzado de ambos edificios. En el plano estilístico, estos pabellones presentan numerosas similitudes con el pórtico que el arquitecto estaba proyectando contemporáneamente para el palacio de la posta en Piazza Colonna.[9]

Además de esta importante transformación en el uso de las columnas, dos nuevos elementos llaman poderosamente la atención en este proyecto. En primer lugar, si Valadier mantiene la idea de los largos paseos arbolados que, además de enmarcar la fachada de la Scala Santa, conectan la basílica de San Giovanni con los pabellones, introduce una modificación fundamental en el acceso oriental

9 Estudiado en Strozzieri 2014, 369. Nótese que Ciampi 1870, 65, indica que, como hizo con el proyecto para San Giovanni, Valadier realizó una maqueta en madera de su idea para este pórtico finalmente construido por Pietro Camporese.

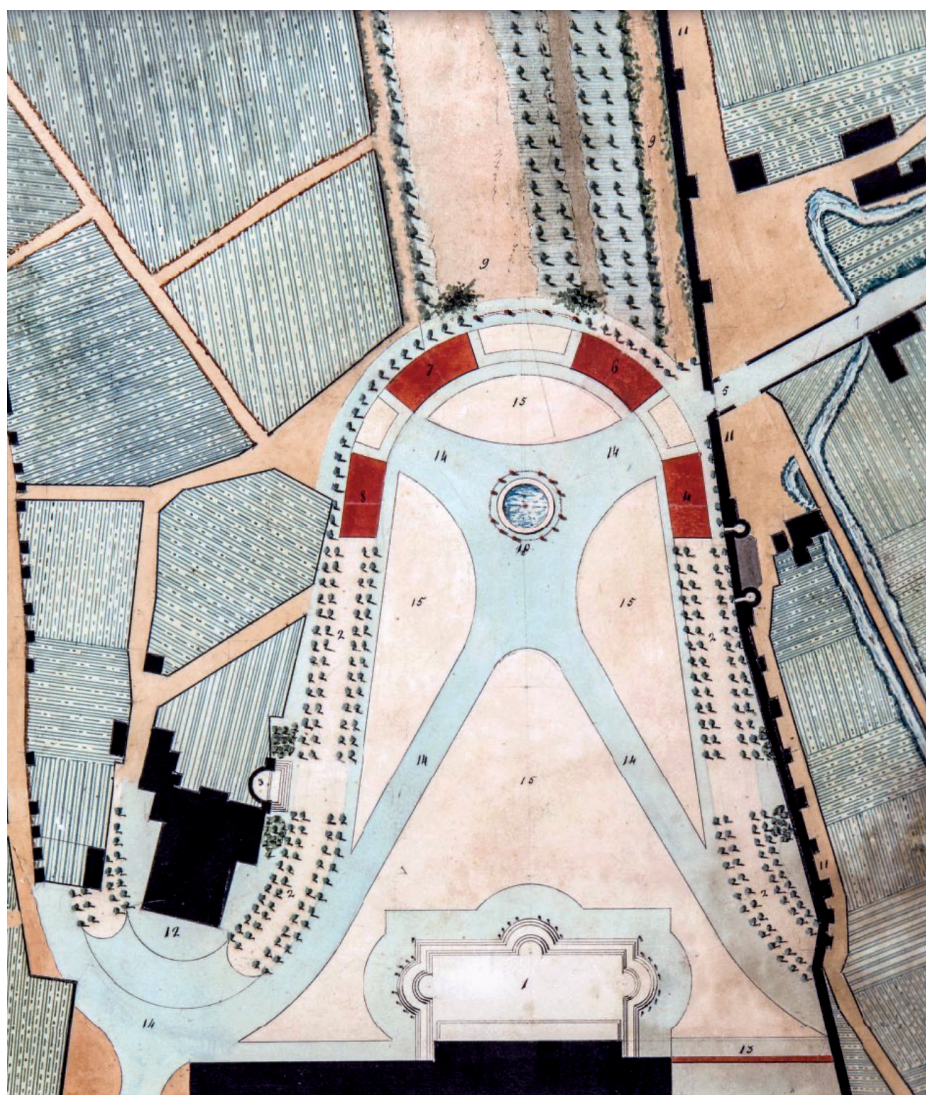



Figura 8
Giuseppe Valadier, *Planta general del proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano*. 1831-33. Versión con cuatro pabellones de cierre. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 38,5 × 22,5 cm. Roma. © BIASA, Fondo Lanciani, Roma XI.100.89

del conjunto que mira a Santa Croce. Aquí, Valadier proyecta no una gran avenida arbolada, sino tres paseos de aspecto más pintoresco, para los que plantea distintas formas dependiendo de la versión del proyecto, pero que enlazan siempre con la plaza a través de un conjunto de altos cipreses concebidos como propileos naturales que prefiguran el bosque de columnas que acoge al viandante.

Además, en esta última versión, la columna hasta aquí citada como un mero ornamento de la plaza, adquiere una connotación política fundamental al convertirse en una «colonna elevata alla gloria della nostra santissima religione», para la cual Valadier propone servirse de una columna antigua situada en el patio del palacio de Montecitorio que había sido seleccionada previamente para diversos proyectos jamás realizados. Dentro de estas coordenadas, el arquitecto dibuja dos versiones, marcadas con las letras B-C **[figs 2-3]** y D-E **[figs 4-5]**, donde los pabellones se presentan con mínimas diferencias sometidas seguramente al juicio del patrón al que iba dirigido el proyecto. En ambas, éstos se forman por una estructura central con planta de cruz griega en la que confluyen cuatro accesos, entre los que se engarzan los dos brazos laterales sobre los que se despliega la columnata toscana. En la primera versión (B-C), la entrada principal a los pabellones está decorada con almohadillados y coronada por los emblemas papales, situados aquí con la intención de conectar la imagen del pontífice con la alegoría de la religión triunfante elevada sobre la columna de orden corintio. Éstos elementos son modificados en la segunda versión (D-E), en la que Valadier eleva la altura de los pabellones y tejados. Aquí, la religión se asienta sin su cruz sobre un capitel toscano, las balaustradas superiores han desaparecido dejando paso a una secuencia de esferas

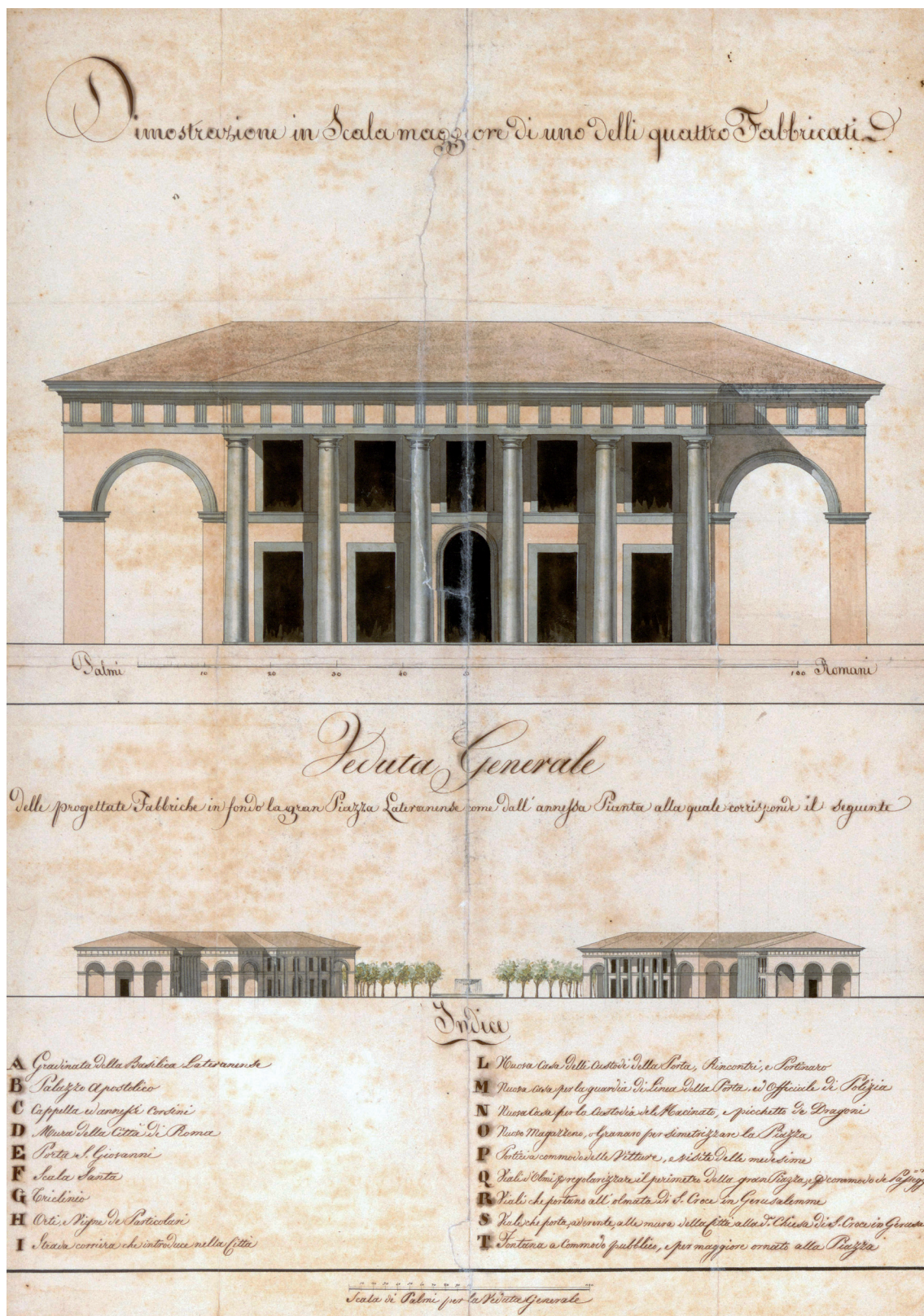



Figura 9 Giuseppe Valadier, *Proyecto para la transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano* (versión alternativa a la figura 8). Elevación y de los pabellones de cierre de la plaza. Dibujo a tinta y aguadas sobre papel. 61,9 × 44,2 cm. Roma, Archivio di Stato, Piante e disegni, C. 81 296

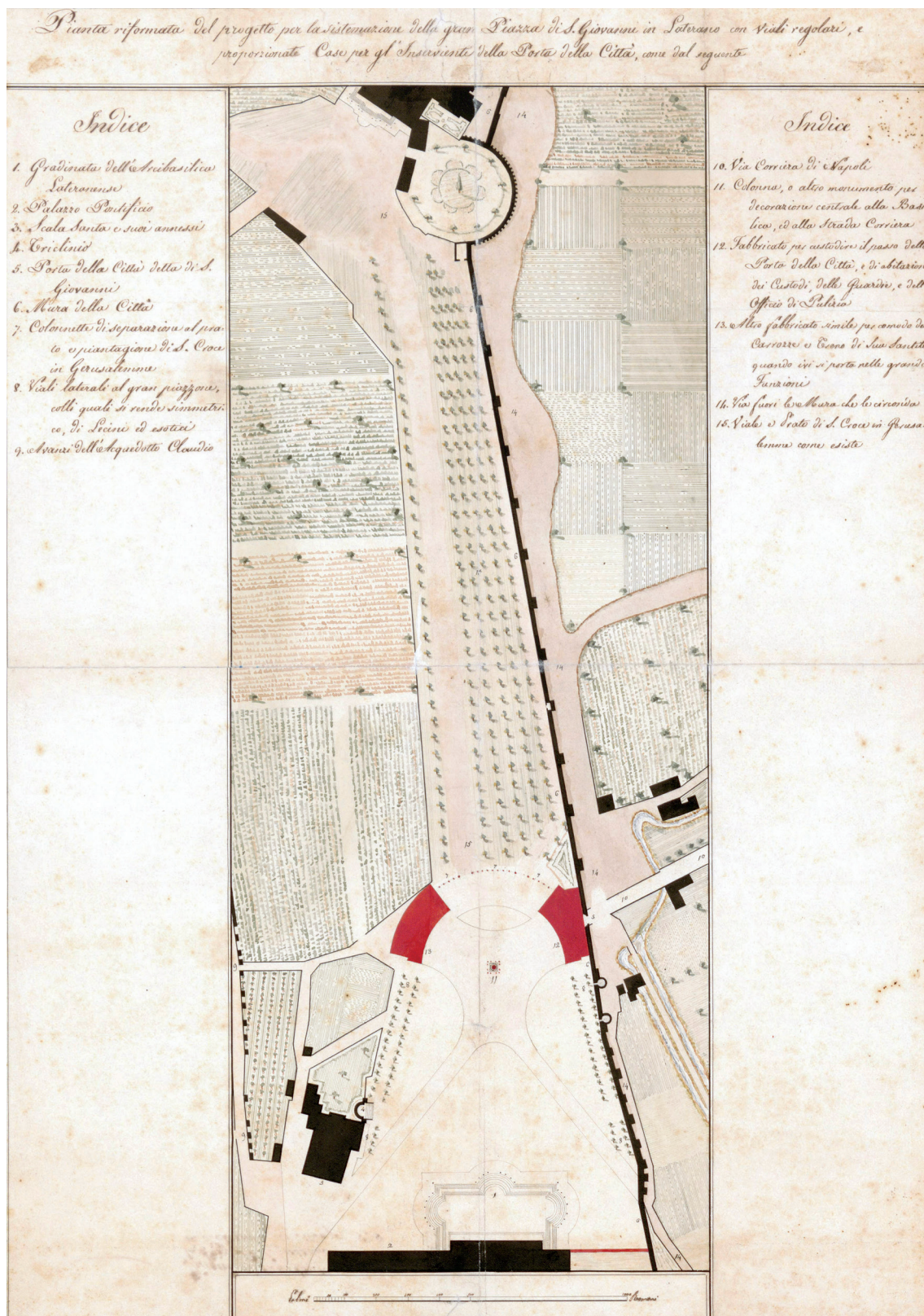



Figura 10 Giuseppe Valadier, *Planta general del proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano, versión previa a la definitiva*. 1831-33. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 64,2 × 45,2 cm. Roma, Archivio di Stato, Piante e disegni, C. 81 294

de piedra, y el arquitrabe aparece recorrido por una serie de triglifos. A pesar de estos ligeros cambios en la segunda versión, donde aparece además una sección del pabellón de acceso a Roma por Porta San Giovanni, Valadier no alteró ni la estructura general ni la nueva carga simbólica del conjunto, sobre la que conviene interrogarse más detenidamente.

2 Valadier al servicio de su tiempo: hacia una posible interpretación

A lo largo del siglo XVIII, la monumentalización de los accesos a la ciudad se había convertido en uno de los preceptos de la teoría arquitectónica y urbana. Desde 1750, escritos como los de Marc Antoine Laugier, quien preconizaba elevar «arcos de triunfo en todas las entradas» de la ciudad moderna para «inmortalizar la memoria de los grandes hechos que han hecho célebres» a los reyes (1753, 250), tuvieron una importante resonancia en la Italia donde Francesco Milizia imaginaba la ciudad como una unión fundamental de «entradas, calles, plazas y monumentos públicos» (Consoli 2000). Estas palabras parecen concordar con el proyecto de Valadier, donde arquitecturas públicas y monumentales se fusionan en una gran plaza que sirve de acceso y espacio de distribución de los flujos de circulación dirigidos hacia Santa Croce in Gerusaleme y el eje Coliseo-Campo Marzio. En general, esta zona de Roma, donde ambas basílicas se hallaban en medio de prados y viñas, era completamente diferente del otro gran acceso de la ciudad por el norte, la Porta del Popolo, conectada directamente con el denso tejido urbano de la capital papal por los ejes del célebre tridente barroco.

Desde la década de 1790, Giuseppe Valadier había demostrado un ambicioso interés por la transformación arquitectónica de este enclave de vital importancia para la imagen internacional de Roma que, sin embargo, más allá de la puerta en cuestión, resultaba un espacio irregular y contrario a los nuevos ideales urbanos [fig. 11]. Observada desde la perspectiva de la teoría arquitectónica de la época, la importancia de modificar el aspecto de esta plaza era fundamental pues, generalmente, aquí se producía el primer contacto entre la ciudad y los viajeros de todo el mundo venidos a l'*Urbs* en peregrinación artística o religiosa. En este proyecto, que el arquitecto difundió gracias a la estampa, Valadier imaginaba una plaza monumental rodeada de largas columnatas dórico-toscanas que producían un efecto de perspectiva capaz de dirigir la mirada del espectador desde la periferia al centro de Roma.[10] Este uso del espacio visual encontraría ciertos ecos en el proyecto para San Giovanni, donde las columnas naturales y pétreas acompañan la mirada del viandante a lo largo de la gran plaza entre sus accesos y la fachada de la basílica lateranense. El proyecto para la Piazza del Popolo, que fue apreciado por Francesco Milizia (Micalizzi 2003, 57-8), no vio finalmente la luz, aunque las vicisitudes políticas de los años posteriores volvieron a confrontar al arquitecto con el 'problema' de este espacio.

Insertada en la red de accesos a las nuevas capitales napoleónicas de Italia que, desde Nápoles a Milán, conectaban los distintos centros del poder imperial en la península, la Piazza del Popolo, entrada orientada hacia Francia,[11] ocupó un espacio central en los debates urbanísticos de la Roma napoleónica bajo la dirección de Valadier.[12] Junto con la nueva plaza en torno a la columna Trajana, el eje Piazza del Popolo-Pincio fue uno de los espacios más representativos de la continuidad entre los proyectos napoleónicos y papales a comienzos del siglo XIX. Eso fue posible gracias a que, una vez restaurado en el trono de Pedro, Pio VII mantuvo a Valadier en la dirección de esta gran obra, cuyo aspecto final siguió las líneas generales aprobadas por la administración imperial en 1813 [fig. 12].

Más allá de los proyectos arquitectónicos que cada gobierno concibió para su transformación, la Porta del Popolo fue el escenario de importantes ceremoniales políticos en la época de las revoluciones. Este contexto de continuos derrocamientos y alzamientos, en el que Roma vivió dos gobiernos franceses y dos restauraciones papales, otorgó a este acceso principal de la ciudad un rol político fundamental. Pocas veces en la historia reciente de Roma, entrar en su espacio urbano tuvo tanta carga simbólica. Por esta puerta accedieron las tropas jacobinas en 1798, y por ella hubiera debido entrar Napoleón en la segunda capital de su Imperio de haberse producido esa ansiada visita *qui ne fut jamais*. También en este espacio se organizaron las grandes festividades con motivo de las entradas de Pio VII tanto en 1804, al volver de la coronación imperial en París, como sobre

10 Debenedetti 1985, 42-3. El elenco de sus propuestas se encuentra en Iacomoni 2019.

11 Sobre este eje urbano, ver Rossi 2021.

12 Ver al respecto Lapadula 1969; Debenedetti 1985, 68-74; Pinon 2002, 168-75.

MDCCC 1800
12, 2023, 187-204
e-ISSN 2280-8841

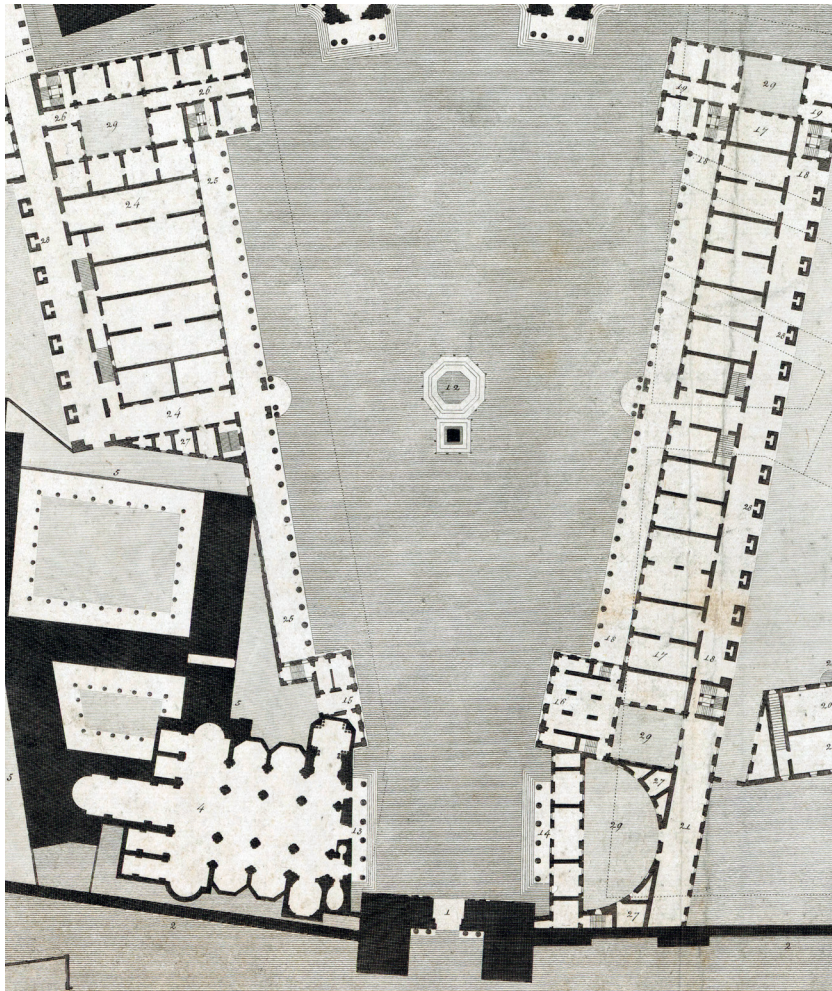



Figura 11
Giuseppe Valadier (proyecto y dibujo), Vincenzo Feoli (grabado). *Proyecto de reforma de la Piazza del Popolo* (detalle). 1794. Grabado. 66 × 51 cm. París, Bibliothèque Nationale de France, GED-6946

todo en mayo de 1814, cuando el pontífice hizo su último ingreso triunfal en el *Urbs* en medio de las ricas decoraciones efímeras dirigidas por el propio Valadier,[13] que hicieron de la plaza el teatro de la victoria papal definitiva en la batalla militar, política e ideológica contra Bonaparte.[14]

La construcción de este conjunto urbano en la línea estética de los grandes proyectos napoleónicos, ocupó a Valadier durante los años 1820-1830, mientras el clima político y cultural de Roma evolucionaba entre los papados de Pio VII y Gregorio XVI. En esta época, los importantes debates teológicos entre «aperturistas» y *zelanti* (Boutry 2002), tuvieron una fuerte repercusión en el arte y la arquitectura, fenómeno que alcanzó un punto de inflexión en el proceso de reconstrucción de la basílica de San Pablo extramuros.[15] En el contexto de esa gran obra, los proyectos ultra-clásicos de Valadier fueron apartados en pro de una reconstrucción «*com'era e dov'era*».[16] Que en Roma, desde las altas esferas del poder, se estableciera una cierta sospecha sobre ese clasicismo filofrancés del que Valadier era uno de los mejores traductores en Italia, puede justificar la regresión que se aprecia en algunas de sus obras de estas décadas. Pensemos, por ejemplo, en la fachada de la iglesia de San Rocco (1833-1834), cuyo palladianismo funciona como una metáfora de la recuperación de la espiritualidad postridentina impulsada por la ideología *zelante*, ideal sin duda más difícil de vehicular con modelos arquitectónicos más audaces, como la fachada de San Pantaleo (1806-07),

13 Algunos bocetos para las mismas son analizados en Debenedetti 1985, 74.

14 Los pagos por estas arquitecturas se encuentran en Archivio di Stato di Roma, Camerale, III, b. 1943.

15 En espera de la gran monografía dedicada al argumento por Richard Wittman, ver Wittman 2021, con la bibliografía específica sobre esta problemática.

16 Palabras de Carlo Fea citadas por Marconi 1978, 65.

e-ISSN 2280-8841

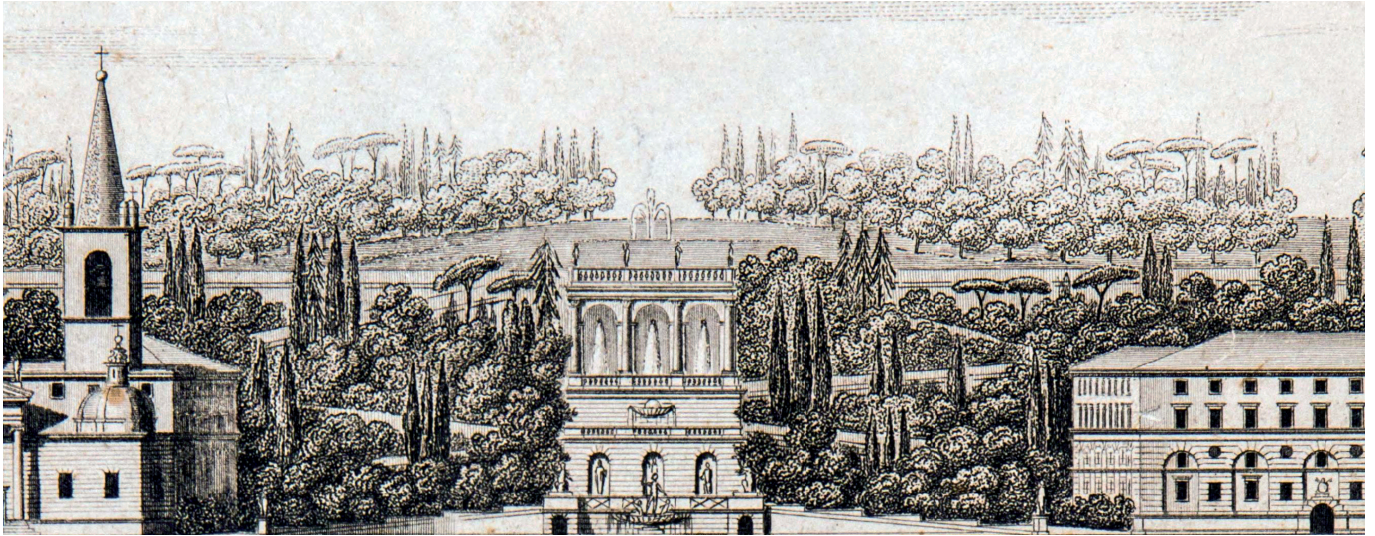



Figura 12 Giuseppe Valadier (proyecto), Luigi Valadier (dibujo), Pietro Barboni (grabado), *Elevación del nuevo paseo público en la Piazza del Popolo y el monte Pincio.* Detalle central. c. 1820. Grabado. 14,1 × 22,7 cm. Madrid, Colección particular

donde Valadier concibió un verdadero manifiesto de ruptura con la tradición.[17] En este contexto, aún sostenidas por el papado, las obras del conjunto Piazza de Popolo-Pincio estaban marcadas por el origen francés de un proyecto concebido para glorificar al «gran César» de la Europa napoleónica. Desde esa perspectiva, estos nuevos dibujos concebidos en el momento en que el proyecto del Popolo llegaba a su fin y un nuevo Papa ascendía al trono de Pedro, cobran un posible sentido al entenderse como una propuesta para crear un polo urbano alternativo donde todo esté orientado a la representación del nuevo equilibrio de poderes romanos de la Restauración.

Los archivos demuestran que, con motivo del problemático año santo de 1825, la basílica de San Giovanni fue objeto de una intensa campaña de restauraciones promovida por el ambiente ideológico de renovación de la Roma cristiana durante el pontificado de León XII.[18] Además, desde 1829 y durante varios años, se trabajó por orden del *Camerlengato* en la habilitación de espacios en el palacio lateranense para un orfanato, uso social para el que ya se hicieron diversos proyectos durante el gobierno napoleónico.[19] Estas obras, unidas a los distintos avatares históricos que vivió el palacio desde finales del siglo XVIII, provocaron, según Luigi Biondi, una degradación progresiva que este autor denunció en un impreso dirigido a Gregorio XVI (Biondi 1835). Entre las reflexiones y propuestas para la restauración de la basílica, su texto insistía en la importancia política y artística de este conjunto urbano para el papado. Así, afirmaba que «quien entra por la puerta de San Giovanni en esta eterna y maravillosa ciudad, recorre una larga vía en la que se suceden muchos monumentos que atestan» la magnificencia y «rodean con gloria » el nombre del pontífice (29). Biondi traza con sus palabras el panorama ideal de la Roma capital de las artes y de la religión, donde arquitectura, Antigüedad y cristianismo habían de dialogar en armonía en sus calles y plazas. En esta lógica, el conjunto lateranense ofrecía un espacio único. Así, en este texto se destacaba como una de las primeras cosas propuestas «a la mirada» del espectador urbano que entrara en Roma por este sector era el «vetusto mosaico del Triclinio leonino» recientemente restaurado, tras el cual se descubría el majestuoso palacio lateranense. Siguiendo este recorrido monumental, el espectador podía dirigirse hacia el Coliseo y el Foro, cuya restauración era obra de un poder papal comprometido con el renacimiento de ejemplos como «el arco de Constantino, monumento cristiano y romano» o el «bello templo de Antonino y Faustina, santificado por la religión», cuya restauración fue posible, y aquí Biondi retoma una retórica propagandística ampliamente

17 Esta cuestión fue remarcada en las *Memorie enciclopediche romane* 1806, 18, donde se afirmaba que «*non può negarsi al Signor Valadier uno spirito d'invenzione nel partito che ha preso, quanto nuovo, altretanto semplice, solido, e decoroso*».

18 ASR, Camerlengato II, Antichità e belle arti, b. 151 y Camerale, II, Lavori pubblici, b. 13. Ver Fiumi Sermattei 2012.

19 ASR, Camerale, II, Lavori pubblici, b. 13. Ver Strozzieri 2021, 205-9.

e-ISSN 2280-8841

utilizada durante el gobierno napoleónico, gracias a la demolición de las construcciones modernas y de poco valor que lo afeaban (30).

Como Biondi evidenciaba, en la lógica de la Roma de la Restauración, el conjunto urbano de San Giovanni ofrecía un espacio perfecto para la representación del pacto renovado entre arquitectura, historia, ciudad y religión, elementos que se encuentran perfectamente engarzados en el proyecto de Giuseppe Valadier. Fue probablemente gracias al cargo de arquitecto del *Camerlengato*, conferido a Valadier en 1824, que durante los primeros momentos del pontificado de Gregorio XVI le fue encargada la construcción de esta plaza cuyo sentido principal era monumentalizar el acceso a Roma desde Nápoles teniendo en cuenta la necesaria exhibición del renovado poder religioso de la ciudad a través de monumentos como la basílica lateranense o el Triclinio leonino. En este sentido, la mirada hacia Nápoles era importante, pues ésta era la capital aliada desde donde partieron las tropas que devolvieron a Pio VII su ciudad, y donde, durante las décadas que nos ocupan, se estaba levantando uno de los mayores monumentos católicos de Europa convertido en modelo para la resacralización del espacio público post-imperial a través de la arquitectura religiosa.[20] Más allá de los mensajes políticos vehiculados a través del exterior de este conjunto, conviene también destacar otro elemento que algunos años después se iba a insertar en esta escenografía urbana: el nuevo museo instalado hacia 1838 por voluntad de Gregorio XVI en el palacio lateranense (Ippoliti 1966), cuyos espacios contribuyeron a dinamizar bajo los auspicios papales este sector urbano.

Con estos dibujos, Valadier se insertaba en una reflexión arquitectónica en torno al conjunto lateranense que, desde el gran concurso de 1732 (Kieven 1991), había marcado el panorama arquitectónico de la ciudad con un proyecto de fachada que acabó erigiéndose como un telón monumental delante de un espacio indigno de los monumentos que lo rodeaban **[fig. 13]**. Así, ordenando los elementos que Biondi cita en su texto, y atendiendo a la necesidad urbanística, ya planteada desde inicios del siglo XVIII (Kieven 1991, 95-6), de unir de manera coherente el conjunto lateranense con Santa Croce in Gerusaleme y el núcleo arqueológico de la capital, Valadier concibe un espacio articulado por nuevas arboledas que enmarcan y monumentalizan los elementos históricos y políticamente más representativos de la nueva plaza, desde la gran fachada de la basílica, al Triclinio leonino, el acceso a la Escala santa, o la nueva alegoría triunfante de la religión.

Dentro de estas coordenadas, conviene interrogarse sobre este monumento cristiano que Valadier pensaba erigir en el eje de la fachada monumental de la basílica lateranense,[21] convertida aquí en una suerte de telón de fondo de una escenografía urbana del poder papal. Gracias a diversas fuentes, sabemos que el impresionante fuste de mármol cipolino fue encontrado en el centro de Roma en 1777, siendo extraído un año después con la intención, finalmente fallida, de erigirlo sobre el pedestal de la columna de Antonino en la plaza de Montecitorio (Cancellieri 1821, 23-4). Tras diversas propuestas de uso igualmente abandonadas, incluyendo la citada por Moroni tan similar al proyecto de Valadier, éste retomó el célebre fuste marmóreo para construir un monumento católico que, de haberse realizado, hubiera sido el primero de una serie de proyectos con temática similar situados en espacios clave de la Roma del siglo XIX. Entre ellos, destacaron el monumento a la Inmaculada de la Plaza de España, proyectado en 1855 por Luigi Poletti sirviéndose de la misma columna elegida por Valadier, o el monumento al Concilio Vaticano I encargado por Pio IX en 1869 al propio Virginio Vespignani.[22]

Siguiendo la estela de los obeliscos egipcios y las columnas romanas resignificados por símbolos papales en la Roma postridentina, el uso político de estos fustes de mármol antiguo, considerados también como restos del naufragio del paganismo frente al triunfo del catolicismo, pretendía consolidar a lo largo de estas décadas de continuas revoluciones la presencia pública del poder temporal del Papa. Un poder cada vez más débil frente a los azares de la historia donde el *Risorgimento* nacional acabaría por transformar para siempre el significado político y cultural de Roma tan solo algunas décadas después de la muerte de Valadier.

Desde sus proyectos para la construcción de un momento a los monarcas aliados contra el Imperio sobre el Pincio, diseñados hacia 1814,[23] Valadier había experimentado con estas alegorías

20 Sobre dicho monumento, la basílica de San Francesco di Paola, ver Villari 1995.

21 Otra columna valaderiana con una cronología similar, dedicada a la Inmaculada concepción y concebida para alguna plaza pública de Tívoli, se conserva en la Academia de San Luca, ASL 2806.

22 Pensado originariamente para ser construido en la plaza de *San Pietro in Montorio*, fue finalmente erigido el *Cortile della Pigna* vaticano. Sobre el argumento, ver Magi 1962; Barucci 2006, 250-4.

23 Debenedetti 1985, 72-3. La autora los relaciona con el periodo napoleónico, aunque estos proyectos pertenecen a la fase inmediatamente sucesiva, de la que procede su iconografía estrechamente ligada a los ideales políticos de la Restauración.

e-ISSN 2280-8841

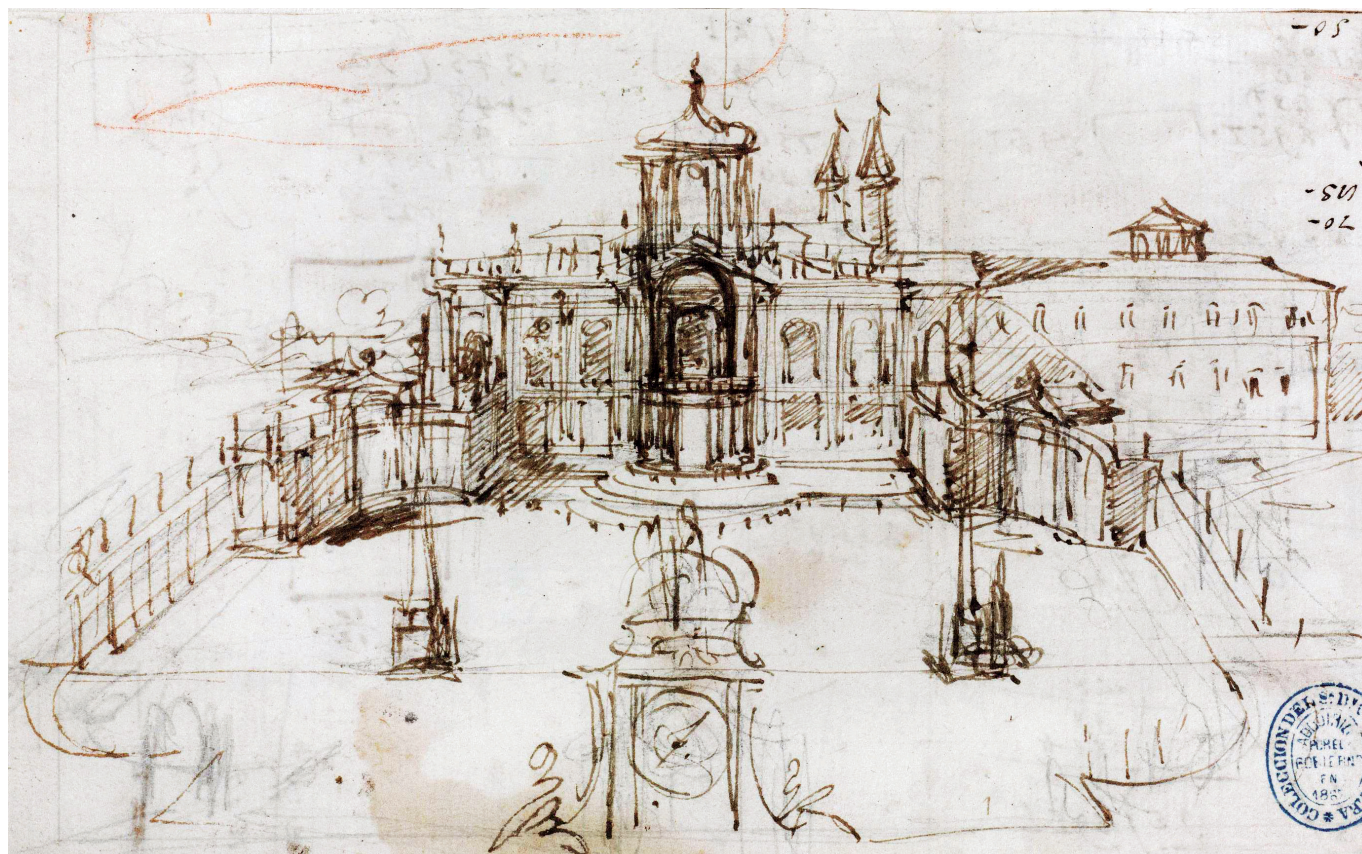



Figura 13 Filippo Juvarra, *Proyecto para la fachada y plaza de San Giovanni.* 1715-32. Dibujo a tinta sobre papel. 12,3 × 20,2 cm. Madrid, BNE, Dib/15/18/32.

dedicadas «al triunfo de la cristiana religión»[24] que poblaron el imaginario artístico de la Roma de la Restauración. La intención común de todos los que proyectaron estas imágenes, era la de participar en el complejo proceso de resacralización del espacio público de la capital papal sacudida por el ciclo revolucionario.[25] Para ello, los artistas y arquitectos activos en estas décadas concibieron imágenes en ocasiones tan espectaculares como la «alegoría de la Religión» que Antonio Canova imaginó en 1814 para el conjunto Vaticano (Pavanello 2012), descrita en el *Moniteur universel* francés del 30 de mayo de ese año como «la plus grande et la plus colossale des statues qui ornent la ville de Rome» destinada a convertirse en

> un monument solennel consacré à la religion et au retour du souverain pontifice Pie VII dans la capitale du monde chrétien.[26]

En ésta que fue su última gran propuesta urbana para la ciudad que le había catapultado a la historia de su disciplina, tal vez Valadier quiso imaginar una Roma alternativa, producto del nuevo clima político y espiritual de la Restauración. Alternativa por cuanto opuesta espacial y conceptualmente a aquella ciudad, delineada según sus planos en el eje Piazza del Popolo-Pincio, dominada por frondosos jardines públicos llenos de fuentes y estatuas, decorada con cafés, pabellones y terrazas donde el nuevo público ciudadano podía deleitarse con el espectáculo de la vida moderna. Contra esa visión más laica y burguesa del'*Urbs*, heredera del episodio napoleónico, y abocada a triunfar en las décadas siguientes, el «último Valadier», superviviente de los continuos terremotos políticos de estos años, proponía aquí una plaza impregnada de la espacialidad barroca de la capital papal, donde el visitante descubría con asombro, y de un vistazo, algunos de los principales mo-

24 Extraído de la *Idea del monumento da erigersi in Roma a trionfo della Cristiana religione e ad ogetto d'eternare la memoria delle gloriose gesta de sovrani coalizzati per la pace generale data all'Europa l'anno 1814*, reproducido en estampa por Vincenzo Feoli, y del que se conserva un ejemplar en el Museo Napoleónico de Roma, nr. 3345.

25 Sobre esta idea de la resacralización, ver Boutry 1997.

26 Citado en Pavanello 2005, 169.

numentos de la cristiandad en una suerte de teatro urbano dedicado a la representación permanente del poder temporal del pontífice.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos puestos en esta conspicua serie de dibujos, y como fuera el caso de sus proyectos para Piazza Colonna, Valadier hubo de renunciar a sus últimas ambiciones para la transformación de una ciudad que lloraría su muerte pocos años después.[27] Símbolo del ocaso de un verdadero astro en la historia de la arquitectura italiana, los múltiples significados de estos dibujos, producidos en un momento de confluencia de profundos cambios culturales y complejos intereses políticos, han permanecido fragmentados entre distintos archivos durante siglos. La nueva luz arrojada sobre estas propuestas, muestra hoy claramente su valor como paradigma de una manera continuista de pensar la arquitectura y el espacio urbano a través del clasicismo arquitectónico de la que Valadier fue el faro intelectual y proyectual, pero que encaraba en estos años del pontificado gregoriano sus últimos grandes momentos antes del cambio generacional operado en Roma en las décadas centrales del siglo XIX.

Bibliografía

Almoguera, A. (2023). «Memorie della Roma dell'Ottocento: a proposito di alcuni disegni di Virginio Vespignani». Petitto, V.; Lapenta, V. (a cura di), *Villa Farnesina un esempio di resilienza e valorizzazione da Roma Capitale ad oggi. In Appendice L'Ottocento a Villa Farnesina. Il Duca di Ripalda, il Conte Giuseppe Primoli e Roma nuova Capitale d'Italia*. Roma: Bardi edizioni, 197-203.

Barucci, C. (2006). *Virginio Vespignani: architetto tra Stato Pontificio e Regno d'Italia*. Roma: Argos.

Biondi, L. (1835), *Intorno il restauramento del Palazzo Pontificio Lateranense.* Roma: Tipografia dell'ospizio apostolico.

Boutry, P. (1997). «Une théologie de la visibilité». Brice, C.; Visceglia, M.A. (éds), *Cérémonial et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle)*. Roma: EFR, 317-67.

Boutry, P. (2002). *Souverain et pontife. Recherches prosopographiques sur la curie romaine à l'âge de la Restauration (1814-1846)*. Roma: EFR.

Debenedetti, E. (1979). *Valadier, diario architettonico.* Roma: Bulzoni.

Debenedetti, E. (1985). *Valadier: segno e architettura*. Roma: Multigrafica.

Cancellieri, F. (1821). *Lettera di Francesco Cancellieri con la relazione di Francesco Valesio sopra lo scoprimento e la traslazione della colonna di Antonino Pio e con varie notizie intorno all'obelisco solare innalzato in sua vece nella piazza di Monte Citorio ed alla colonna di Cipollino giacente nel cortile della Curia Innocenziana.* Roma: Stamperia de Romanis.

Caperna, M. (2008). «Gli interventi eseguiti nella Roma di Gregorio XVI: vecchie logiche e nuovi interessi nel rapporto stabilito con la città». Longo, F.; Zaccagnini, C.; Fabbrini, F. (a cura di), *Gregorio XVI Promotore delle Arti e della Cultura*. Pisa: Pacini, 215-63.

Ciampi, I. (1870). *Vita di Giuseppe Valadier, architetto Romano*. Roma: Tipografia delle Belle Arti.

Cipriani, A.; Pasquali, S.; Consoli, G.P. (2007). *Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*. Roma: Campisano.

Consoli, G.P. (2000). «Col meno si ha più: la filosofia dell'architettura in Francesco Milizia». Consiglio nazionale degli architetti (a cura di), *Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*. Bari: Laterza, 215-41.

Fiumi Sermattei, I. (2012). «Alcuni aspetti della committenza artistica di Leone XII a Roma e nelle Marche». Piccini, G. (a cura di), *Il pontificato di Leone XII: Restaurazione e riforme nel governo della Chiesa e dello Stato*. Ancona: Quaderni del Consiglio regionale delle Marche, 45-57.

Gallo, L. (2016). «Giuseppe Valadier (1762-1839), architecte romain: repères d'une vie, profil d'une carrière». Massounie, D.; Baudez, B. (éds), *Chaltrin et son temps architectes* et *architecture de l'Ancien Régime à la Révolution*. Bordeaux: William Blake & CO, 135-46.

Guattani, G.A. (1806). *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità*… Tomo 1. Roma: Pel Salomoni.

Iacomoni, A. «Valadier architetto pianificatore della città di Roma». *Ananke*, 87, 57-60.

Ippoliti, A. «La fondazione del Museo Gregoriano nella storia del Palazzo Laternense». *Bollettino monumenti, musei e gallerie pontificie*, 16, 395-413.

Kieven, E. (1991). «Il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano». Contardi, B.; Curcio, G. (a cura di), *In urbe architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto a Roma 1680-1750*. Roma: Argos, 78-123.

Lapadula, A. (1969). *Roma e la regione nell'epoca napoleonica: contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*. Roma: IEPI.

Laugier, M.A. (1753). *Essai sur l'architecture*. París: Chez Duchesne.

Magi, F. (1962). «Il monumento commemorativo del Concilio Vaticano I». *Studi romani*, 10, 25-30.

Marconi, P. (1964). *Giuseppe Valadier*. Roma: Officina.

Marconi, P. (1978). «Roma 1806-1829: un momento critico per la formazione della metodologia del Restauro Architettonico». *Ricerca di storia dell'arte*, 8, 63-72.

Micalizzi, P. (2003). *Roma nel XVIII secolo*, vol. 1. Roma: Kappa.

Moroni, G. (1855). *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 73. Venezia: Tipografia Emiliana.

Pavanello, G. (2005). *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy: 1785-1822*. Ponzano: Vienello libri.

Pavanello, G. (2012). «La 'Religione' di Antonio Canova». *Arte Veneta*, 68, 199-227.

27 Estos últimos años de Valadier, minados por problemas de salud y varios reveses profesionales, son evocados por Ciampi 1870, 64-8.

Pinon, P. (2002). «Tournon et les embellissements de Rome». Foucart, B. (éd.), *Camille de Tournon, le préfet de la Rome napoléonienne (1809-1814)*. Roma: Palombi, 141-75.

Roca de Amicis, A. (1990). «I progetti di Giuseppe Valadier per la piazza di Porta San Giovanni a Roma». Coppa, M. (a cura di), *Abitazione e habitat*. Torino: UTET, 297-9.

Rossi, P.O. (2021). «La visione di Roma del conte Tournon: tra invenzione e continuità. L'asse urbano tra Ponte Milvio e Porta San Giovanni». Pasquali, S.; Garric, J.P. (a cura di), *Roma in età napoleonica: antico, architettura e città.* Roma: Officina, 287-304.

Servi, G. (1840). *Notizie intorno alla vita del Cav. Giuseppe Valadier architetto romano*. Bologna: Tipi delle muse alla capra.

Strozzieri, Y. (2014). «L'ultimo Valadier: i progetti per il palazzo della posta e Gran Guardia a Piazza Colonna e Porta Maggiore». *Studi sul Settecento romano*, 30, 349-75.

Strozzieri, Y. (2021). *Luigi Poletti: gli orientamenti del restauro nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Tolomeo, M.G. (1990). «Il monumento della Immacolata Concezione di Luigi Poletti: arte e architettura della restaurazione». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 4, 87-101.

Valtieri, S. (2013). «Gli interventi di restauro della basílica di San Lorenzo in Damaso operati nel corso dell'Ottocento da Giuseppe Valadier e Virgilio Vespignani». Aveta, A. (a cura di), *Roberto di Stefano: filosofía della conservazione e prassi del restauro*. Napoli: Arte Tipografica Editrice, 202-7.

Villari, S. (1995). «Tra Neoclassicismo e Restaurazione: la Chiesa di San Francesco di Paola». Ossana Cavadini, N. (a cura di), *Pietro Bianchi 1787-1849, architetto e archeologo*. Milano: Electa, 129-39.

Wittman, R. (2021). «Sulla ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura: nuovi documenti sul concorso Clementino del 1824». Pasquali, S.; Garric, J.P. (a cura di), *Roma in età napoleonica: antico, architettura e città*. Roma: Officina, 199-218.

Miscellanea

Miscellanea

Miscelánea

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 12 – Dicembre 2023

James Goold e il revival dell'architettura gotica in Australia

Paola Colleoni
Academy of Visual Arts, Hong Kong Baptist University, Hong Kong

Abstract In the Nineteenth century, the Gothic Revival style spread from Britain to influence church architecture in the colonies of the British Empire. In Australia, this style was adopted by all Christian confessions, but it was the first Roman Catholic Bishop of Melbourne, James Alipius Goold, who brought the Gothic Revival to a monumental scale with the commission of St Patrick's Cathedral to British convert architect William Wardell. The analysis of the bishop's architectural patronage in Melbourne highlights some of the trends that shaped the Australian Gothic while also revealing the peculiarities of the revived Gothic forms created by William Wardell.

Keywords Nineteenth-century colonial architecture. Gothic Revival style. Catholic Church architecture. Australia. Melbourne. James Goold. William Wardell.

1 Introduzione

Dopo anni trascorsi a studiare per intraprendere la carriera missionaria, il venticinquenne James Goold (1812-86), prelato di origine irlandese educato in Italia, partì come volontario per le colonie australiane. Durante il periodo formativo Goold aveva imparato ad apprezzare l'architettura classica e le maestose chiese barocche della penisola italiana – che avrebbe continuato ad ammirare per il resto dei suoi giorni –, ma, una volta trasferitosi a Sydney, egli entrò in contatto con lo stile revival gotico, scegliendo infine di promuoverlo per la costruzione di decine di chiese nella colonia del Vittoria all'indomani della sua elezione a primo vescovo di Melbourne **[fig. 1]**.

Arrivato solo tre anni prima della corsa all'oro che avrebbe trasformato radicalmente le sorti del Vittoria, Goold ebbe una disponibilità finanziaria impensabile per altri vescovi missionari e la investì sia per importare dall'Europa ricche collezioni di libri e quadri, sia per innalzare nuove chiese nella neonata diocesi. Se da un lato le sue raccolte di dipinti e volumi illustrati testimoniano come il vescovo coltivò per tutta la vita una spiccata passione per le antichità e l'arte barocca, dall'altro i suoi trattati d'architettura e la committenza di edifici religiosi dimostrano che Goold utilizzò lo stile neogotico per trasporre la tradizione cattolica europea agli antipodi.[1]

1 Il presente contributo è stato reso possibile dal finanziamento dell'University Grant Committee del Governo di Hong Kong PDFS2223-2H05. Lo studio scaturisce dalla ricerca effettuata durante gli studi all'Università di Melbourne, dove ho conseguito il dottorato sotto la guida di Jaynie Anderson e Philip Goad.

L'eredità culturale del vescovo Goold è stata rivalutata in anni recenti grazie a un progetto di ricerca finanziato dall'Australian Research Council e guidato da Jaynie Anderson, Shane Carmody e Max Vodola. Lo stesso progetto ha messo in evidenza lo straordinario rapporto instauratosi tra Goold e William Wardell, architetto della cattedrale di Melbourne e di una dozzina di chiese nella diocesi del Vittoria. Vedi Anderson, Carmody, Vodola 2019; 2021.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-30
Accepted 2023-06-06
Published 2023-12-04

Open access

Citation Colleoni, P. (2023). "James Goold e il revival dell'architettura gotica in Australia". *MDCCC*, 12, 207-232.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/011

2 In principio

James Goold nacque a Cork nel 1812 in una famiglia di mercanti di origini aristocratiche che aveva perso cospicua parte delle proprie ricchezze a causa delle persecuzioni attuate sin dal XVI secolo contro i Cattolici irlandesi. Nonostante le disponibilità economiche fossero all'inizio dell'Ottocento assai limitate, tradizione familiare volle che dopo gli studi primari il giovane James fosse iscritto alla Classical Academy.[2] Malgrado il nome altisonante, questa era di fatto un'istituzione modesta, che era stata fondata dal frate agostiniano Edmund Keating nel 1783, poco dopo l'entrata in vigore del *Relief Act*, una legge intesa a garantire l'allentamento delle misure penali contro i Cattolici del Paese. L'Academy tuttavia permise a Goold di accedere ad un livello di educazione che al tempo era precluso alla vasta maggioranza della popolazione.[3] Inoltre, egli ebbe la fortuna di frequentare l'istituto superiore in un periodo di profonda rinascita culturale, stimolato dall'arrivo in città dei calchi di Antonio Canova. Le oltre duecento riproduzioni di sculture dell'antichità greca e romana create sotto la supervisione dell'artista a Roma erano state donate da Papa Pio VII al Principe Reggente Giorgio IV – incoronato re nel 1820 – come forma di ringraziamento per la sconfitta di Napoleone a Waterloo. Esse erano state inizialmente inviate alla Royal Academy di Londra, ma a causa della mancanza di spazi adeguati alla loro esposizione, nel 1818 erano state reindirizzate a Cork, dove il loro arrivo incentivò la creazione della Scuola d'Arte di Cork e del Salone della Scultura (oggi conosciuti rispettivamente come Crawford College of Art & Design e Crawford Art Gallery), permettendo a una larga fascia della popolazione di ammirare il lavoro di uno dei più grandi maestri della tradizione scultorea europea.[4]

Sebbene non rimangano testimonianze del percorso scolastico di Goold, è possibile supporre che il giovane fu estremamente colpito dal prestigioso dono giunto da Roma e che questo primo contatto con l'arte classica abbia influenzato fortemente il suo gusto artistico. Va inoltre notato che la Classical Academy era situata di fronte alla chiesa di Sant'Agostino e non pare essere una coincidenza il fatto che, una volta terminata la formazione, Goold fece richiesta di essere accolto tra le fila proprio degli Agostiniani, venendo accettato. Il giovane completò il noviziato e professò i voti a Grantstown, nella contea di Wexford, prima di proseguire gli studi in un paese dell'Europa continentale, come da tradizione dell'ordine. Goold, che nel frattempo aveva assunto il nome Alipius in onore di San Alipius, allievo e collega di Sant'Agostino, decise di trasferirsi in Italia, risiedendo inizialmente nella casa dell'ordine a Santa Maria in Posterula presso Roma e successivamente a Perugia, dove ricevette gli ordini nel 1835.

A tal proposito, è significativo osservare che Goold inviò una richiesta formale alla Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli (di seguito *Propaganda Fide*) per ricevere una dispensa eccezionale di un anno e cinque mesi ed essere ordinato in anticipo, all'età di ventidue anni e otto mesi.[5] Sebbene non sia addotta alcuna motivazione ufficiale, il fatto che l'istanza fu indirizzata al dicastero della Curia romana con competenza in materia di promozione della Chiesa e delle attività missionarie indica che il giovane agostiniano avesse già deciso di intraprendere una carriera oltreoceano. Inoltre, va considerato che lo zio materno di Goold, il frate domenicano John T. Hynes, era partito ancora prima dell'ordinazione per le Americhe e, visto lo stretto rapporto (anche epistolare) che intercorse tra i due per tutta la vita, è indubbio che questi raccomandò al nipote di dedicarsi al lavoro missionario per avanzare velocemente nei ranghi dell'ordine.[6] Di fatto, nella prima metà dell'Ottocento, data la crescente influenza della cultura europea nel mondo dovuta all'espansione coloniale, Papa Gregorio XVI e il suo successore, Pio IV, avevano dedicato una rinnovata attenzione alla diffusione del Cattolicesimo e questa si tradusse in un deciso sostegno all'attività di evangelizzazione dei nuovi territori.[7] In particolare, nell'area di pertinenza britannica, la Chiesa cattolica era alla ricerca di missionari capaci di contrastare il proselitismo della confessione anglicana e Goold, essendo madrelingua inglese e venendo

2 Per il profilo biografico di James Goold si veda Vodola 2019.

3 Un approfondimento sulla capacità della Chiesa cattolica irlandese di sfruttare le possibilità apertesi con l'abolizione delle leggi penali e di educare prelati destinati all'opera missionaria nelle colonie dell'Impero britannico è offerto da Carey 2011, 123-45.

4 I calchi sono stati oggetto della mostra *Recasting Canova* organizzata dalla Crawford Gallery di Cork nel 2019.

5 Perugia, Archivio Diocesano, Cancelleria vescovile, *Ordinationes 1835 al 1836*, b. 41. Copia del documento è conservata nell'archivio dell'arcidiocesi di Melbourne (d'ora in poi MDHC). Naughton 2018.

6 Hynes servì in vari ruoli fino al 1843, anno in cui divenne vicario apostolico di Demerara nella Guyana britannica. La corrispondenza tra Goold e Hynes è conservata nell'archivio arcidiocesano di Melbourne, nel quale si trovano anche i diari di entrambi. MDHC, *Goold Files*, *Hynes Files* e *Original Correspondence*.

7 Prima dell'elezione al pontificato, Gregorio XVI aveva servito come prefetto della *Propaganda Fide*.

e-ISSN 2280-8841

Figura 1
Richmond Portrait Rooms Photographer, *Archbishop James Alipius Goold*. 1877. Fotografia, 11 × 7 cm.
Melbourne, State Library Victoria, file nr. H96.160/1457

da un Paese – l'Irlanda –, dal quale molti Cattolici emigravano quotidianamente per motivazioni politiche, economiche e religiose, era un candidato ideale. Tuttavia, il giovane non partì immediatamente alla volta delle colonie, decidendo invece di passare altri due anni in Italia, prima con gli Agostiniani affiliati alla chiesa di Sant'Agostino in Campo Marzio a Roma, poi al convento della Santissima Trinità di Viterbo, dove per un anno approfondì gli studi preparando una *disputatio* in teologia e filosofia, e infine nuovamente a Roma, questa volta aggregato alla comunità residente a Santa Maria del Popolo. Il periodo trascorso tra Perugia, Roma e Viterbo ebbe ripercussioni importanti sul futuro di Goold: la padronanza della lingua italiana che egli acquisì si sarebbe dimostrata un vantaggio inestimabile ogniqualvolta avrebbe dovuto negoziare con le autorità papali a Roma per difendersi dagli scandali che avrebbero scosso negli anni successivi la diocesi di Melbourne; mentre la sensibilità artistica che egli sviluppò nella penisola lo avrebbe portato ad arricchire le sue collezioni con opere eccezionali, certo preziose per il contesto australiano.

3 I primi anni australiani

Il destino di Goold fu deciso da un incontro avvenuto davanti alla chiesa di Santa Maria del Popolo nel 1837, quando il giovane conobbe William Ullathorne, frate benedettino giunto a Roma per reclutare missionari disposti a partire alla volta di Sydney. La colonizzazione dell'Australia, decretata dagli Inglesi *terra nullius* e preposta ad insediamento penale, aveva avuto inizio appena cinquant'anni prima, ma la presenza cattolica si era qui attestata sin dagli albori della colonia stessa. Tra i primi deportati si contavano infatti numerosi detenuti di origine irlandese condannati per crimini politici, tra cui figuravano anche tre prelati che erano stati qui trasportati in seguito alla ribellione del 1798.[8] Tuttavia, ai Cattolici venne inizialmente imposto di frequentare i servizi religiosi della Chiesa d'Inghilterra e, salvo sporadiche eccezioni, trascorsero oltre vent'anni prima che due sacerdoti irlandesi immigrati, passati al vaglio dalle autorità coloniali, fossero autorizzati a celebrare la messa. In realtà, si dovette attendere l'entrata in vigore del *Roman Catholic Relief Act* (1829), con cui il Parlamento britannico sancì l'emancipazione cattolica, perché in Australia si verificassero i primi cambiamenti sostanziali in termini di istituzionalizzazione della Chiesa cattolica. Nel 1834 le colonie australiane furono separate dal vicariato apostolico della Mauritius – sotto la cui giurisdizione erano poste sin dal 1818 – e ricomprese in uno di nuova fondazione, quello della Nuova Olanda e della Terra di Van Diemen, alla cui guida venne posto il benedettino John Bede Polding, precedentemente rettore del monastero di Downside in provincia di Bath e cugino di quell'Edward Slater che andava allora presiedendo il vicariato delle Mauritius. Giunto in Australia l'anno successivo, Polding – che sarebbe poi divenuto arcivescovo di Sydney – si trovò ad amministrare un territorio immenso, la cui popolazione era in costante aumento.

Al momento dell'arrivo di Goold nel febbraio del 1838, l'intera area contava circa 152.000 abitanti divisi in quattro colonie, anche se effettivamente ben il 95% della popolazione era raggruppato tra il Nuovo Galles del Sud e la Terra di Van Diemen, l'isola all'estremo sud successivamente rinominata Tasmania. I Cattolici, che costituivano circa un terzo del totale, erano serviti da soli sette missionari, inclusi Polding e Ullathorne, che si trovava in Europa a reclutare rinforzi (Birt 1970). Stimolato dall'impatto con l'avamposto coloniale, Goold, assegnato al villaggio di Campbelltown a circa cinquanta chilometri a sud di Sydney, si adoperò subito alacremente a favore della comunità, tanto che, in soli tre anni, riorganizzò le finanze della missione, costruì la casa parrocchiale, inaugurò il College di San Patrizio e completò la chiesa di San Giovanni Battista, rimasta incompiuta per oltre quindici anni dopo l'inizio dei lavori nel 1824 (Cunich 2019) **[fig. 2]**. Successivamente si occupò dell'edificazione delle chiese di San Beda ad Appin e di San Francesco Saverio a Berrima. Queste esperienze gli permisero di imparare ad apprezzare lo stile neogotico che in quegli anni si stava diffondendo in tutto il mondo a seguito dell'espansione coloniale. In Australia come in altri territori sotto il dominio inglese, la promozione del Cristianesimo era diventata una componente importante della politica imperiale e pertanto i ministri ecclesiastici, con l'aiuto di architetti emigrati o locali, avevano cominciato a costruire chiese e cattedrali secondo i caratteri del revival medievale. Inizialmente l'architettura ecclesiastica australiana fu perlopiù votata allo stile cosiddetto *Gothick*, caratterizzato cioè da strutture in proporzioni *Regency* a cui venivano aggiunti elementi pittoreschi quali guglie e finestre ogivali (Kerr, Broadbent 1980). Esempi ne erano sia la cattedrale di Sydney, sia la chiesa di San Giovanni Battista completata dallo stesso Goold a Campbelltown. Entrambi i cantieri erano stati avviati da uno dei primi pastori cattolici attivi in Australia, John Therry, che non aveva però ricevuto alcuna educazione specifica in campo architettonico. La chiesa Gothick realizzata ad Appin era invece stata ideata dall'architetto inglese Henry Goodridge, che dopo aver lavorato all'espansione del complesso monastico a Downside Abbey quando John Bede Polding ne era rettore, era stato invitato dal religioso stesso ad elaborare dei progetti per la fondazione di nuovi edifici in Australia. Polding aveva come fine ultimo l'evangelizzazione della colonia conformemente alle norme del monachesimo benedettino e le strutture Gothick realizzate seguendo i disegni di Goodridge, estremamente alte e strette, erano chiamate a creare una connessione tangibile tra i paesaggi australiani e il monastero inglese (O'Donoghue 1982).

A partire dalla seconda metà degli anni Quaranta dell'Ottocento, il fenomeno di migrazione verso le colonie di architetti esperti, in concomitanza con la proliferazione di modelli e pubblicazioni contenenti disegni misurati di edifici medievali (spesso fatti circolare da società d'architettura quali la Ecclesiological Society), aiutarono la diffusione di uno stile revival gotico basato su una corretta interpretazione delle dimensioni e proporzioni delle costruzioni del Medioevo, che

8 Per una storiografia recente della Chiesa cattolica in Australia si veda Barr 2020, 281-402.

e-ISSN 2280-8841

Figura 2 Old St John's Church, Campbelltown. `https://mapio.net/pic/p-62701019/`

andò a rimpiazzare il Gothick.[9] Per i Cattolici, l'architettura neogotica assunse particolare rilievo in forza del ruolo cruciale svolto da Augustus Welby Pugin nella promozione del revival. L'architetto e designer inglese si era convertito al Cattolicesimo dopo un attento studio delle forme medievali, da lui considerate superiori alle manifestazioni di altri periodi. Le sue idee, pubblicate in libri estremamente polemici nei toni e finemente illustrati dall'autore stesso, infusero nello stile neogotico associazioni morali e religiose ed ebbero un impatto profondo sull'architettura dell'Ottocento, tanto da alterare sia l'apprezzamento del gotico medievale, sia la moderna pratica del revival.[10] Di fatto, Pugin difese strenuamente l'idea che il gotico non fosse solo uno stile, bensì un principio, sostenendo che questo racchiudesse in sé l'ordine morale della cultura medievale, una società da lui considerata caritatevole e misericordiosa. Per Pugin, quest'enfasi sulla moralità del gotico era supportata da diversi aspetti, uno su tutti l'onestà, un principio caro alla società inglese d'epoca vittoriana. Infatti, grazie a un uso onesto dei materiali, trattati cioè con rispetto per le loro specifiche proprietà, nell'architettura gotica la struttura diviene a sua volta onesta poiché, sebbene appropriatamente ornata, resta esposta rendendo manifesta la funzione dell'edificio. Secondo la lettura di Pugin, l'architettura neogotica era l'unica in grado di supportare un apparato decorativo adeguato a soddisfare i bisogni spirituali propri dell'edificio di culto e, in ultima analisi, in virtù della correlazione tra estetica e morale, l'architettura ecclesiastica gotica e il suo revival potevano essere interpretate come una perfetta manifestazione della verità religiosa e della sacramentalità del rituale cattolico. In un contesto storico come quello di inizio Ottocento, dove la società civile affrontava le ripercussioni del processo d'industrializzazione, la rinascita dell'architettura medievale e il riaffermarsi dei suoi principi avevano come fine ultimo la produzione di un'architettura virtuosa in un paesaggio urbano lacerato e manifestavano l'aspirazione a riportare la religione e i valori morali ad essa connessi in posizione preminente nella vita contemporanea.

9 Sull'architettura coloniale della Chiesa d'Inghilterra si veda Bremner 2013; Bremner, Nelson 2016. Sull'Ecclesiological Society si veda White 1962.

10 Tra le opere più rilevanti di Pugin si vedano *Contrasts* (1836); *True Principles* (1841) e *An Apology for the Revival* (1843). Ad oggi, solo due delle sue opere sono disponibili nella traduzione italiana: *Contrasti Architettonici* (1978) e *I Veri Principi* (1990). Per un'analisi del suo straordinario contributo morale, architettonico e artistico si vedano Atterbury, Wainwright 1994; Atterbury 1995.

e-ISSN 2280-8841

Nonostante tutti gli scritti di Pugin sottolineassero la stretta correlazione tra architettura cuspidata e fede cattolica, molti Anglicani iniziarono ad apprezzare il revival gotico, visto come uno strumento per promulgare il ritorno all'ortodossia cristiana in anni in cui la Chiesa d'Inghilterra si trovava a vivere un periodo di rinascita spirituale. Grazie a Pugin e a teorici dell'architettura affiliati all'Ecclesiological Society, il neogotico venne presto identificato come lo stile più adatto alla promozione di valori e ideali cari alla società vittoriana e ciò influenzò la pratica di diverse generazioni di architetti, prima in Gran Bretagna e, successivamente, nelle colonie dell'Impero, dove però questo stile venne anche ad assumere nuovi significati.[11] Sebbene la Chiesa cattolica non riconobbe mai la superiorità del gotico teorizzata da Pugin, in Australia e in altre aree dell'Impero britannico, vescovi cattolici promossero la diffusione del neogotico per contrastarne l'associazione con l'Anglicanesimo (Meara 1995).

L'Australia, diversamente dall'Inghilterra, non aveva una religione di Stato e nel Nuovo Galles del Sud il *Bourke Church Act* approvato nel 1836 garantiva alle diverse confessioni cristiane gli stessi diritti, privando la Chiesa d'Inghilterra dei privilegi dei quali aveva goduto precedentemente e di cui ancora usufruiva nelle isole britanniche (Gregory 1973). Infatti, nonostante i Cattolici da soli costituissero quasi il 30% della popolazione, prima dell'entrata in vigore della nuova legge questi dividevano con i Presbiteriani un supporto equivalente a circa il 20% dei fondi destinati agli Anglicani, mentre il Church Act garantiva l'impegno del governo a rettificare lo squilibrio supportando le attività religiose dei diversi missionari cristiani con la concessione di terreni edificabili e il finanziamento della costruzione di chiese con fondi corrispondenti ai contributi raccolti dalle congregazioni.[12] Di fatto solo i Cattolici avevano numeri tali per competere, almeno in parte, con il proselitismo degli Anglicani e ciò si tradusse anche in una forma di rivalità architettonica, come perfettamente esemplificato dalle due chiese costruite nel villaggio di Berrima, parte della parrocchia di Campbelltown amministrata da James Goold. Il vescovo anglicano, William Broughton, aveva ingaggiato Edmund Blacket, architetto abilissimo nel ricavare progetti da illustrazioni di edifici medievali, che per l'ideazione della locale chiesa della Santissima Trinità utilizzò come modello la quattrocentesca chiesa di San Pietro a Biddeston, nella contea di Wiltshire, riprodotta nel terzo volume di *Examples of Gothic Architecture* (1840), una pubblicazione ideata dal padre di Pugin, Augustus Charles, con testi a cura di Edward Willson e tavole del giovane Augutus Welby Northmore.[13] In risposta alla struttura anglicana, Polding, che aveva acquistato diversi disegni architettonici in Inghilterra durante una visita *ad limina*, promosse la costruzione di un progetto disegnato dallo stesso Pugin, creando una struttura dedicata a San Francesco Saverio, ancora oggi considerata tra le migliori riproduzioni in Australia di una chiesa rurale medievale (Andrews 2001, 69-74) **[fig. 3]**.

4 Una visione ambiziosa per la diocesi di Melbourne

Nonostante i consigli dello zio che lo volevano di ritorno in Europa, Goold decise di rimanere in Australia dove, dopo quasi dieci anni passati a Campbelltown, fu eletto primo vescovo di Melbourne (Vodola 2019, 18-21). Nella vasta arcidiocesi di Sydney aveva visto esempi di architettura neogotica e imparato quanto importante fosse la realizzazione di questi progetti sia per garantire la presenza fisica delle neonate istituzioni sociali e religiose, sia per incoraggiare lo sviluppo della società civile. L'architettura rendeva infatti la Chiesa e il suo messaggio manifesti e tangibili, aiutando di fatto le diverse confessioni cristiane a radicare la propria influenza. Quando nel 1848 Goold arrivò a Melbourne, la neonata diocesi abbracciava l'intera area dell'odierno stato del Vittoria (allora noto come distretto di Port Philip o *Australia Felix* e amministrativamente sottoposto al Nuovo Galles del Sud), un territorio, nelle parole dello stesso Goold **[fig. 4]**:

11 Per una panoramica dei diversi significati associati allo stile neogotico nelle diverse aree del mondo si vedano le collezioni di saggi edite da De Maeyer, Verpoest 2000; Brittain-Catlin, De Maeyer, Bressani 2016.

12 I fondi forniti dal governo erano divisi in larga parte tra Anglicani, Cattolici e Presbiteriani, con una piccola percentuale erogata a Battisti, Ebrei e Metodisti wesleyani. Le sovvenzioni statali continuarono dopo l'indipendenza del Vittoria nel 1851.

13 Si vedano le illustrazioni nrr. 72-6 in Pugin, Willson 1840. La chiesa medievale di San Pietro fu demolita nella seconda metà dell'Ottocento, mentre la copia creata da Blacket a Berrima è tutt'oggi in uso. Bremner 2013, 258-65.

e-ISSN 2280-8841

Figura 3 J.T. Collins, *Berrima. Catholic Church*. 1974. Fotografia, 8,8 × 12,5 cm. Melbourne, State Library Victoria, file nr. 1612885

> Eguale in estensione al Regno Unito della Gran Brettagna [*sic*] [...] [dove] i Cattolici [...] formano più di un terzo della popolazione, ma sparsi qua e la [*sic*] per tutto il distretto. È difficile di fare esatto computo del numero de' protestanti, ed altre sette che ogni giorno sorgono e si dichiarano indipendenti dalla setta Anglicana [...]. Il Giudaismo ha pochi seguaci nella Australia Felice. Il numero più grande dunque della popolazione unita nella loro fede e attaccamento dell'Illustre Pontefice che siede sulla cattedra di S. Pietro, Guardiano e Depositario della Sacra e vera fede, sono i Cattolici Irlandesi.[14]

Dato che la comunità contava soltanto tre sacerdoti e due chiese, la prima ambizione del neovescovo fu ovviamente quella di dare a Melbourne un complesso disegnato con correttezza archeologica dal maestro del revival gotico: Pugin.[15] Le due chiese cattoliche allora esistenti – San Francesco a Melbourne e Santa Maria degli Angeli a Geelong – erano state costruite in stile Gothick da Samuel Jackson, un architetto locale specializzato proprio in edifici ecclesiastici **[fig. 5]**. A Melbourne, gli Anglicani vantavano dal canto loro una cattedrale in stile georgiano e avevano di recente completato la chiesa di San Pietro, una modesta struttura Gothick situata sul colle di Eastern Hill (Bremner 2013, 272-3). Questa era un'area periferica ma prominente e Goold, che ne riconobbe subito il potenziale, decise di coronare la collina con una chiesa che, essendo più ambiziosa della costruzione anglicana, avrebbe dominato la visuale di ogni colono in arrivo al porto: San Patrizio.

Con la sua maestosa torre centrale, dettagli in stile gotico primitivo e un deambulatorio poligonale, se costruita secondo i piani, San Patrizio sarebbe divenuta la chiesa più imponente

14 Pari a circa 16.000 abitanti, come indicato da Goold i Cattolici ammontavano a circa un terzo della popolazione. Il censo del 1846 registra che 9.075 su 32.879 rispondenti si dichiaravano di fede cattolica (27,6% del totale), mentre la Chiesa anglicana contava ben il 52,7% di fedeli. Sebbene non esistano statistiche storiche che combinino fede religiosa e Paese d'origine, i dati del censo virtualmente confermano che la quasi totalità dei Cattolici avesse origini irlandesi: Cattolici: 9.075; Irlandesi: 9.126. James Goold, *Situazione del Vittoria o Australia Felice*, 15 November 1851, S.R.C. Fondo Oceania, vol. 4, ff. 775-82, Archivio Storico de Propaganda Fide.

15 Goold aveva ottenuto tale progetto grazie a Polding, che lo aveva autorizzato a commissionare a un disegnatore una copia dell'originale (Colleoni 2022).

Figura 4 W. & A.K. Johnston Limited, *Australia Felix or District of Port Phillip*. 1848. Mappa in scala 1:25344000, 28 × 47 cm. Melbourne, City of Melbourne Art and Heritage Collection, file nr. 1612885

della regione, ma i lavori per la fabbrica, guidati da Jackson, furono ritardati nell'attesa della concessione governativa del terreno e infine bruscamente interrotti dopo il completamento delle fondamenta a causa della scoperta dell'oro **[fig. 6]**.[16] Cominciata poche settimane dopo la proclamazione dell'indipendenza del Vittoria nel luglio 1851, questa causò gravi sconvolgimenti economici e paralizzò il settore edilizio: la quasi totalità dei lavoratori lasciò la città per tentare la fortuna nei giacimenti auriferi e i cantieri rimasero fermi data l'impossibilità di trovare manodopera e materiali da costruzione (Serle 1963). Migranti da tutto l'Impero britannico si riversarono nelle miniere facendo registrare un sostanziale incremento della popolazione, che triplicò in soli due anni, e una marcata fluttuazione dei prezzi per tutto il 1852, rendendo Melbourne una delle città più costose al mondo. Goold, che al momento della scoperta dell'oro era da poco partito per la sua prima visita *ad limina*, in Europa contattò l'architetto revivalista Charles Hansom per comperare disegni architettonici da impiegare nella fondazione di nuove chiese parrocchiali, ma la commissione fu ugualmente sospesa a causa degli effetti della corsa all'oro.[17] Goold scriveva:

> La ricchezza recentemente scoperta nelle miniere d'oro della diocesi ha sconvolto, invece che migliorato, le risorse della Chiesa. Ha creato un aumento della popolazione ma non ci sono i mezzi per aumentare il numero dei missionari. Ha provocato un notevole aumento del prezzo delle provviste mentre le risorse della missione restano invariate.[18]

Gli acquisti effettuati durante la prima visita in Europa dimostrano come Goold fosse determinato a contribuire allo sviluppo culturale della città di Melbourne prima ancora che l'economia della colonia beneficiasse della scoperta dei giacimenti auriferi. Preparandosi al ritorno nel 1852, egli fece esportare da Roma ben 145 quadri, tra cui il dipinto di Jacques Stella *Ritrovamento di Gesù al Tempio*, mentre a Birmingham comprò vesti e arredi sacri dagli studi di Hardman e Powell & Brown, specializzati nella realizzazione di design creati da Pugin nello stile revival gotico (Anderson 2016; 2019; Colleoni 2019). Nei mesi successivi al rientro giunsero infine a Melbourne un organo acquistato a Londra e un gruppo di campane provenienti dalla fonderia Murphy a Dublino, entrambi troppo imponenti per essere collocati a San Francesco, unica chiesa completa della diocesi.[19]

Sebbene ripartita con entusiasmo dopo il ritorno del vescovo dall'Europa, la fabbrica di San Patrizio venne nuovamente abbandonata a causa del tracollo finanziario registrato nel 1854, che mandò in rovina lo studio di Jackson. Nonostante questo fallimento, Goold continuò a concepire piani grandiosi per la diocesi, come dimostra la commissione di Santa Maria a Geelong. La navata della chiesa era stata costruita negli anni Quaranta seguendo i piani di Goodridge e per completare il presbiterio il parroco locale aveva recentemente accettato un contratto da 3.000 sterline senza tuttavia un preliminare consulto con il vescovo. Goold dunque intervenne ordinando la sospensione dei lavori, indisse una gara per un nuovo edificio e assegnò la commissione allo studio di Dowden e Ross, due architetti *emigré* che avevano presentato il progetto di una maestosa basilica neogotica talmente grande da poter essere costruita tutt'attorno alla vecchia struttura, per una spesa prevista di 46.000 sterline (Wynd 1979) **[fig. 7]**.

Nel 1855 Goold decise di contattare nuovamente Hansom per l'acquisto di almeno cinque progetti ecclesiastici, tra cui un piano revisionato per San Patrizio da costruirsi sulle fondamenta già ultimate della prima struttura **[fig. 8]**.[20] Il vescovo aveva chiaramente cominciato a pianificare la realizzazione di nuove chiese di pietra in tutte le aree della diocesi con una vasta popolazione cattolica. Di fatto, la presenza di migranti irlandesi nel Vittoria era allora in costante aumento poiché la necessità di lavoratori agricoli e domestiche aveva spinto il governo inglese a sovvenzionare la migrazione di coloro che provenivano da distretti rurali e di donne senza famiglia, due categorie più facilmente reperibili in Irlanda che in altre aree delle isole britanniche (Richards 2015). Va considerato che mentre l'economia irlandese stentava a riprendersi dopo la grande carestia degli anni Quaranta, il Vittoria era una colonia che stava in quel tempo sperimentando una crescita esponenziale e gli Irlandesi si dimostrarono ben disposti ad approfittare delle opportunità che le politiche migratorie imperiali offrivano loro. Tutto ciò rese il Vittoria più cattolico rispetto ad altre aree dell'Impero

16 Samuel Jackson ridisegnò alcuni dettagli, quali il parapetto e i pinnacoli.

17 Al tempo Pugin era già gravemente malato.

18 Lettera di James Goold a Monsieur Choiselat, Parigi, 1 giugno 1852, pubblicata in Moran 1890, 173. Salvo diversamente specificato, le traduzioni sono dell'Autore.

19 La chiesa di Santa Maria a Geelong era aperta ma includeva solo la navata. Due strutture, tra cui San Patrizio, erano in corso di costruzione. *Freeman's Journal*, 3 March 1853, 9. http://nla.gov.au/nla.news-article114836593.

20 Al tempo Charles Hansom lavorava in *partnership* con il fratello Joseph.

Figura 5 *St Francis' Church, Melbourne*. 1867 ca. Fotografia, 10 × 16,3 cm. Melbourne, State Library Victoria, file nr. 1612885

Figura 6 Gill, S.T., Campbell & Fergusson, *St Patrick's Church, East Melbourne*. 1854. Litografia, 45 × 62 cm. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission, Catholic Archdiocese of Melbourne

Figura 7
C.E. Winston, *St Mary's Roman Catholic Church, Yarra St. Geelong*. 1855. Xilografia pubblicata su *The Geelong Advertiser and Intelligencer*, 25 October 1855. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission, Catholic Archdiocese of Melbourne

Figura 8
George and Schneider, *St Patrick's Church, Eastern Hill, Front Elevation*. 1856 ca. Inchiostro e acquerello su carta. 73 × 51 cm. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission, Catholic Archdiocese of Melbourne

Figura 9
Victorian Railways Photographers, *R.C. Cathedral, Ballarat*. 1947. Fotografia, 9 × 12 cm. Melbourne, State Library Victoria, file nr. H91.330/1124

Figura 10 Vanheems & Co., *St Patrick's Roman Catholic Church, Kilmore, Vic*. 1861. Fotografia, 21 × 25 cm. Melbourne, State Library Victoria, file nr. H1825

Figura 11 A. Fox, *Boy with a Bicycle Outside St Augustine's Church, Keilor*. 1906-14 ca. Fotografia, 8,5 × 8,5 cm. Melbourne, State Library Victoria, file nr. H90.137/104

e, grazie al supporto finanziario della comunità irlandese, Goold poté ordinare la costruzione di chiese neogotiche in disparate aree della colonia, tra cui gli insediamenti di Ballarat, Kilmore, Kyneton, Port Fairy, Keilor e Portland **[figg. 9-12]**.

Allo stesso tempo, nel 1856 il cantiere per la fabbrica di San Patrizio ripartì sotto la supervisione dello studio locale di George and Schneider.[21] Il progetto originario di Pugin era stato rivisitato dagli inglesi fratelli Hansom, che avevano deciso di cambiare la pietra di costruzione ed effettuare piccole modifiche per adeguare la struttura al nuovo materiale.[22] La scelta era ricaduta su un basalto del posto, il *bluestone* (così chiamato a suggerire il tono scuro), che sarebbe stato accompagnato da una pietra chiara e malleabile, la *freestone*, per accentuare dettagli architettonici quali archivolti e trafori. Una scelta, questa, che appariva quanto mai appropriata, se si considera che in *True Principles* Pugin aveva teorizzato come l'utilizzo di materiali locali fosse una manifestazione della verità religiosa e della sacralità dell'edificio cristiano (1841, 2-20). Disprezzato in anni precedenti a causa del colore scuro e delle difficoltà di lavorazione, questo basalto era abbondante nella colonia e aveva un prezzo moderato, due caratteristiche che lo resero ancora più popolare in concomitanza con la crescente domanda di nuove strutture legata all'espansione demografica ed economica degli anni Cinquanta e Sessanta.[23] L'apparenza robusta delle imponenti strutture ecclesiastiche realizzate in *bluestone* era mitigata dalla raffinata lavorazione della pietra chiara *freestone*, capace di creare un distinto contrasto cromatico e mettere in risalto il vigore dinamico dei dettagli architettonici.

Nonostante le numerose chiese in corso di realizzazione, o forse proprio a causa dei diversi progetti portati avanti contemporaneamente, Goold e i suoi modi di gestione della diocesi si trovarono in quegli anni al centro di vari scandali registrati dalla stampa locale (Pawsey 1982). La maggior parte delle critiche era legata all'accentramento delle decisioni e dei fondi nelle mani del vescovo, che, per beneficiare degli aiuti di Stato, acquisiva le collette parrocchiali, presentava i documenti al governo e, una volta ricevuto il denaro, decideva come stanziarlo. Di fatto, questa procedura gli permetteva di ridistribuire le risorse a proprio piacimento mantenendo uno stretto controllo sulle chiese in via di costruzione poiché i disegni architettonici, le ditte di appalto, i materiali di costruzione e una miriade di altri dettagli legati ad ogni singolo progetto erano costantemente ed esclusivamente sottoposti al suo vaglio (Colleoni 2019). Come dimostrano diversi volumi entrati a far parte della biblioteca vescovile, Goold poteva offrire un'opinione informata in ambito architettonico poiché le necessità pratiche di amministrazione della diocesi, combinate con una personale passione per l'argomento, lo avevano spinto ad ampliare le sue conoscenze anche in questo senso. Tra le pubblicazioni che guidarono le committenze architettoniche si annoverano i testi di Pugin, ovvero *Contrasts* (seconda edizione 1841), *True Principles of Pointed Architecture* (1853), *A Treatise on Chancel Screens and Rood Lofts* (1851) e *The Glossary of Ecclesiastical Ornament* (1846), ma sopravvivono anche volumi di altri autori che testimoniano l'attenzione di Goold verso l'argomento, tra cui *A History of the Origin and Establishment of Gothic Architecture* (1813) di John Hawkins e il primo tomo di *Examples of Gothic Architecture* (1831) di Augustus Pugin e Edward Willson. La biblioteca aveva tanto uno scopo educativo quanto un fine pratico, come dimostrano numerose committenze, una su tutte la cappella della Vergine eretta nella procattedrale di San Francesco tra il 1855 e il 1858, il cui programma decorativo fu ispirato ai disegni trovati nel *Glossary* di Pugin (Moore 1984, 132-3) e con vetrate importate dallo studio di John Hardman a Birmingham **[fig. 13]**.[24] Ma, ovviamente, non tutti erano soddisfatti delle decisioni prese nel palazzo vescovile e nel 1858 Goold fu costretto a recarsi a Roma per difendere la sua amministrazione davanti alle autorità della *Propaganda Fide*, con cui poteva parlare e corrispondere agevolmente in lingua italiana. La sua visita fu un successo e, negli anni seguenti, rimanendo neutrale nelle controversie che afflissero la politica ecclesiastica australiana, Goold riuscì a evitare ogni altra ingerenza esterna e a mantenere uno stretto controllo sulla sua diocesi; nel 1874 fu perfino eletto arcivescovo e, nonostante un declino in salute negli anni Ottanta dell'Ottocento, non venne mai affiancato da un coadiutore (Barr 2019; 2020, 281-402).

21 James George e Joseph Schneider furono tra i fondatori del Victorian Institute of Architects. Dal 1855 al 1858 lavorarono come architetti diocesani realizzando diverse chiese progettate dai fratelli Hansom.

22 È probabile che campioni di materiali locali furono invitati agli architetti prima della commissione.

23 Tra le cave di *bluestone* vanno menzionate quelle sulle rive del Merri Creek, pochi chilometri a nord di Melbourne, che per anni vennero sfruttate per la costruzione di edifici e per la pavimentazione delle strade cittadine. Sull'importanza del *bluestone* si veda Trigg 2017.

24 Hardman aveva collaborato per anni con Pugin fino ad affermarsi come il maggior produttore di vetrate e arredi sacri nello stile revival gotico.

e-ISSN 2280-8841

Figura 12 Rose Stereograph Co., *All Saints R.C. Church & Loreto Convent, Portland, Vic*. 1920 ca. Fotografia, 8,8 × 13,8 cm. Melbourne, State Library Victoria, file nr. H32492

5 James Goold, William Wardell e il neogotico nel Vittoria

Il progresso della cattedrale continuò ad affliggere Goold fino al 1858, quando decise di licenziare gli architetti George and Schneider e demolire le mura parzialmente costruite di San Patrizio per far spazio alla struttura grandiosa disegnata da William Wardell. Wardell si era convertito al Cattolicesimo nel 1846 e prima della sua partenza per Melbourne nel 1858 aveva già lavorato a circa trenta edifici per la Chiesa cattolica, quasi tutti in uno stile neogotico ispirato ai precedenti inglesi.[25] L'architetto, nato e cresciuto a Londra, aveva studiato le teorie e le realizzazioni di Pugin e i due si erano trovati sia a lavorare assieme, sia ad essere rivali. La decisione di trasferirsi a Melbourne, in parte dovuta a problemi di salute, fu anche dettata dalla consapevolezza che nelle diocesi australiane scarseggiavano le figure qualificate. Dato che Goold era in Europa, Wardell fu invitato dal vicario generale Fitzpatrick ad ispezionare il sito della cattedrale e in poche settimane produsse i disegni per un complesso monumentale. Con più di cento metri di lunghezza, una larghezza massima ai transetti di oltre cinquanta metri e una navata alta quasi trenta metri, la cattedrale immaginata da Wardell surclassava non solo il progetto precedente, ma qualsiasi altra chiesa allora in via di costruzione nel continente **[figg. 14-15]**. L'edificio aveva navata e transetti tripartiti, una facciata d'ispirazione inglese incorniciata da due torri e una terza torre sopra la crociera, al di là della quale erano posizionati l'abside, il deambulatorio e sette cappelle radiali ispirati alle cattedrali francesi di Amiens e Chartres. I disegni furono immediatamente spediti a Roma per ottenere l'approvazione di Goold:

> Penso che il signor Wardell abbia ragione nel dare un aspetto semplice e solido. Su un edificio imponente come San Patrizio un eccessivo ornamento esteriore non è desiderabile. I disegni sono stati molto ammirati qui. Non potresti avere un uomo migliore come Architetto, dello stesso Mr. Wardell. […] Assumilo a qualunque costo.[26]

I lavori per la costruzione della cattedrale ripresero dunque nel dicembre 1858 e proseguirono ininterrottamente fino al completamento – con l'esclusione delle guglie – nel 1895. La fase di intensa attività edilizia inaugurata alcuni anni prima continuò con

25 Su Wardell si vedano De Jong 1983; 2000; 2019 e Andrews 2001, 76-85.

26 Lettere di Goold a Fitzpatrick, 28 novembre 1858 e 31 marzo 1859, MDHC, *Goold Correspondence Transcript and Copies* e *Goold Original Correspondence*.

Figura 13 Lady Chapel in St Francis’ Roman Catholic Church. Melbourne. 2020. © Autrice

l’arrivo di Wardell, che, in pochi mesi, oltre a San Patrizio disegnò anche tre chiese parrocchiali e fu coinvolto nel compimento delle strutture disegnate dai fratelli Hansom a Ballarat, Port Fairy, Portland e Kyneton **[figg. 16-18]** (Colleoni 2021). La dedizione di Wardell al revival gotico e la sua profonda fede cattolica lo portarono a instaurare un rapporto produttivo con Goold, tanto che nel corso di dieci anni i due realizzarono una dozzina di chiese nel Vittoria.[27]

Sebbene l’architettura neogotica in Australia fosse caratterizzata da un’attenta rielaborazione dei modelli inglesi, Wardell trovò ispirazione per i suoi edifici anche al di fuori della Gran Bretagna. Pugin nei suoi scritti aveva enfatizzato l’importanza del precedente medievale inglese per il revival dello stile gotico, ma già pochi anni dopo la sua morte diversi architetti conterranei avevano iniziato a sfruttare esempi di gotico continentale per sperimentare un vocabolario più eclettico, giungendo allo stile oggi conosciuto come ‘alto gotico vittoriano’ (Bergdoll 1995). Wardell si rese però presto conto che agli antipodi il gusto dei committenti e delle congregazioni chiamate a finanziare gli edifici era piuttosto conservativo e che le forme non convenzionali venivano spesso rifiutate. Infatti, tra i fattori che avevano reso popolare il neogotico in Australia appariva particolarmente rilevante l’associazione tra stile e paesaggi inglesi, dal momento che la società coloniale voleva edifici capaci di evocare ricordi della patria lontana.[28] In questo contesto, costruzioni basate sul precedente medievale inglese come quelle progettate da Blacket o Hansom erano dunque molto apprezzate. Ciononostante, per le sue chiese cattoliche Wardell trovò comunque il

27 Oltre ad aprire uno studio privato, dal 1859 Wardell ricoprì anche un ruolo pubblico come *Clerk of Works* e *Chief Architect* al *Public Works Department*, dove venne promosso *Inspector-General* e *Chief Architect* nel 1861. Gli onerosi impegni dovuti alla carica pubblica obbligarono Wardell a ridurre al minimo le committenze private e, di fatto, egli lavorò esclusivamente per Goold e la Chiesa cattolica, fatta eccezione per un’unica commissione della chiesa anglicana di San Giovanni a Toorak. Assieme a molti altri impiegati statali, Wardell fu congedato in seguito al *Black Wednesday* del 1878 e si trasferì a Sydney. Sugli anni di Wardell al PWD si veda De Jong 1983, 19-23, mentre i problemi dovuti alla gestione della pratica privata in contemporanea al ruolo pubblico sono discussi in Colleoni 2022, 247-49; McDonald 1972.

28 Andrews 2001; Bremner 2013; Burns 2016.

Figura 14 Ebenezer and Syme, *St Patrick's Cathedral, Melbourne W.W. Wardell, ESQ. Architect*. 1868. Xilografia. Pubblicata in *The Illustrated Australian News*, 25 April 1868. Melbourne, State Library Victoria, file nr. IAN25/04/68/1

Figura 15 A.C. Cooke, *Exterior of St Patrick's Cathedral, Melbourne, Now in Course of Erection*. 1879. Inchiostro su carta montata su tela di lino. 80 × 76 cm. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission, Catholic Archdiocese of Melbourne

modo di attingere felicemente anche da tradizioni gotiche altre, prime tra tutte quella francese e irlandese, nell'ottica di creare soluzioni appropriate e convenienti per la comunità di riferimento.

L'architetto londinese, che era stato chiamato a progettare chiese per una congregazione prevalentemente irlandese guidata da un vescovo originario di Cork, si rese conto dell'importanza di creare una connessione tra gli edifici del Vittoria e quelli a cui i committenti cattolici erano abituati in madrepatria. A proposito delle chiese gotiche irlandesi Pugin aveva scritto: «molte di queste sono semplici e poco raffinate; ma massicce e solenni, e si armonizzano perfettamente con i paesaggi rocciosi in cui sono costruite» (Pugin 1843a, 23 nota 13).

Pertanto, utilizzando pietra locale per creare un legame stretto con la terra colonizzata, Wardell progettò edifici caratterizzati dalle linee severe del gotico primitivo, conferendo un senso di imponenza a strutture di dimensioni modeste onde ricordare le chiese gotiche irlandesi **[fig. 19]**. È anche interessante notare che uno dei primi progetti irlandesi di Pugin, la chiesa dell'Assunzione a Bree, includeva un presbiterio poligonale d'ispirazione francese. Wardell utilizzò una pianta simile per i presbiteri dedicati a Santa Maria costruiti negli insediamenti rurali di Hamilton (1865) e di East St Kilda a Melbourne (1869) **[figg. 20-1]**, mentre per l'ampliamento di San Ignazio a Richmond (1884) disegnò un'abside con cappelle radiali simile a quello di San Patrizio **[fig. 22]**. La tradizione gotica francese si dimostrava essere un'adeguata fonte d'ispirazione per le chiese cattoliche; gli edifici medievali della Francia incarnavano infatti la tradizione cattolica antica, differenziandosi da quelli costruiti nelle isole inglesi, i quali, sebbene originariamente cattolici, erano stati fatti propri dagli Anglicani (Kerr, Broadbent 1980, 23). La rielaborazione di modelli francesi non solo andava a contrastare l'associazione tra neogotico e fede anglicana, ma manifestava anche come nelle colonie i Cattolici avessero finalmente la possibilità di dichiarare la loro appartenenza alla fede che per generazioni li aveva costretti all'emarginazione e all'oppressione.

In aggiunta alla capacità delle forme neogotiche di evocare i paesaggi natali dei coloni, l'architettura delle chiese parrocchiali rappresentava anche la forma visibile attraverso cui le istituzioni ecclesiastiche affermavano la loro presenza sul territorio. Per la diocesi di Melbourne Wardell disegnò strutture di diversa grandezza e raffinatezza, utilizzando dettagli ispirati sia al gotico 'primitivo' sia al gotico 'decorato' **[figg. 23-4]**. Al di là di specifiche particolarità, tutte le chiese presentavano un'interpretazione purista del precedente medievale e la quasi totalità fu

Figura 16
C. Bayliss, D.J. Ryland, *Interior of St Patrick's Church, Ballarat*. 1875. Fotografia, 27 × 21 cm.
Melbourne, State Library Victoria,
file nr. H96.160/2707

realizzata in *bluestone* e *freestone*.[29] Costruita degli stessi materiali, la cattedrale di San Patrizio, con un perfetto bilanciamento di elementi inglesi e francesi – indispensabile per valorizzare la tradizione gotica cattolica senza un eccessivo uso di forme straniere –, fu concepita per incarnare il centro del Cattolicesimo nel Vittoria. Grazie alla sua coerenza nell'approvare strutture caratterizzate da forme tradizionali e materiali similari, Goold, che guidò la diocesi per quasi quarant'anni, stabilì un canone architettonico che affermava l'identità religiosa della Chiesa cattolica nel Vittoria radicandola nella tradizione medievale europea. La determinazione del vescovo nel costruire chiese conformi ai principi del revival gotico è esemplificata da Santa Monica a Footscray, da lui inaugurata solo tre settimane prima di morire: una struttura di *bluestone* e *freestone* fedele ai precetti puginiani **[fig. 25]**.

Il gusto per l'architettura neogotica in Australia fu particolarmente impermeabile alle tendenze dell'alto gotico vittoriano (Bremner 2013, 110-22). A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento questo stile ebbe una vasta diffusione in Gran Bretagna e nelle colonie inglesi, ma agli antipodi fu ritenuto troppo distante rispetto all'esempio medievale. Infatti, quei vescovi appartenenti all'alta Chiesa anglicana che commissionarono cattedrali a rinomati architetti quali William Butterfield e George Edmund Street faticarono nel trovare il supporto della popolazione, come esemplificato dalla cattedrale di San Paolo a Melbourne, progettata da Butterfield con l'inclusione di diversi elementi (quali i materiali policromi, una torre a crociera ottagonale e due torri a sella ai lati della facciata) che non vennero digeriti dai coloni inglesi. Anche se in parte modificato lungo linee più tradizionali da un architetto del luogo, il progetto continuò ad

29 Fanno eccezione due strutture minori costruite in mattoni e la chiesa di Wangaratta in granito locale. La maggior parte delle chiese fu edificata in due fasi e non tutte furono completate seguendo i progetti di Wardell.

e-ISSN 2280-8841

Figura 17 J.T. Collins, *Port Fairy, St Patrick's Catholic Church*. 1969. Fotografia, 12,5 × 8,8 cm. Melbourne, State Library Victoria, La Trobe Picture Collection, J.T. Collins Collection, file nr. H98.250/1837

Figura 18 Rose Stereograph Co., *St Mary's Church, Kyneton, Vic*. 1920 ca. Fotografia, 8,8 × 13,8. Melbourne, State Library Victoria, file nr. H32492/622

Figura 19 Saints Peter and Paul's Church, West Geelong. 2009. © R. Brown

Figura 20 George, Wilson and MacKinnon, *Melbourne Churches, Interior of St Mary's Church (Roman Catholic), St Kilda*. 1877. Xilografia. Pubblicata in *Australasian Sketcher*, 12 May 1877. Melbourne, State Library Victoria, file nr. A/S12/05/77/21

Figura 21 Rose Stereograph Co., *Interior of St Mary's Church, Hamilton, Vic*. 1920 ca. Fotografia, 8,8 × 13,8 cm. Melbourne, State Library Victoria, file nr. H32492/273

essere criticato dalla stampa locale, che lo paragonò in termini negativi a San Patrizio per dimensioni, effetto complessivo e per la selezione dei materiali, essendo la struttura 'disonestamente' rivestita in pietra ma costruita in mattoni.[30]

Le chiese cattoliche costruite nel Vittoria durante l'episcopato di Goold rispettano le forme architettoniche, le esigenze liturgiche e lo spirito medievale della tradizione gotica. Goold e Wardell offrirono il loro patrocinio quando il titolare dell'impresa edile impegnata a San Patrizio, John Young, decise di aprire a Melbourne una filiale dell'officina di Hardman per importare da Birmingham arredi sacri, intagli decorativi e fusioni in ferro e bronzo in stile neogotico.[31] La cattedrale fu costantemente arricchita con arredi acquistati nelle migliori botteghe europee, come la grande vetrata occidentale, commissionata nel 1865 a John Hardman e considerata uno dei migliori esemplari arrivati nel continente, il crocefisso in marmo proveniente dallo studio romano di Wilhelm Achtermann, le vetrate di Mayers di Monaco e i mosaici realizzati da Salviati a Murano per la cappella del Santissimo Sacramento **[fig. 26]**.[32] Analogamente, in moltissime chiese parrocchiali le vetrate furono commissionate ai migliori mastri vetrai locali, Ferguson e Urie, mentre doni sontuosi erano presentati dal vescovo. Ad esempio, nella località rurale di Mount Moriac, nella chiesetta di San Patrizio si trovano ancora oggi oggetti in metallo realizzati dallo stesso Hardman, mentre nella chiesa di Kilmore, cittadella situata a sessantacinque chilometri a nord di Melbourne, sotto alle vetrate di Ferguson e Urie si può ammirare l'altare disegnato da William Wardell e commissionato dalla bottega londinese di Farmer and Brindley, la stessa impegnata nella realizzazione degli altari della cattedrale.

Va inoltre notato che nelle chiese del Vittoria sono collocati diversi quadri di gusto barocco acquistati da Goold in Italia, tra cui merita speciale menzione il dipinto di Jacques Stella *Ritrovamento di Gesù al Tempio* (1642), oggi nel battistero della cattedrale accanto al fonte battesimale neogotico disegnato da Wardell e al *Cristo Morto* attribuito a Francisco Meneses Osorio **[fig. 27]**. Sebbene possano apparire quasi antitetiche nella loro esposizione tra gli archi ogivali, come notato da Anderson, queste immagini sacre sono espressione di una religiosità profonda e appassionata atta ad esaltare il fervore dei fedeli, così come lo stile neogotico promosso da Pugin era finalizzato a riaccendere la devozione nell'unica vera fede.[33] Nella diocesi di Melbourne, dunque, l'armonia creatasi tra dipinti barocchi e architettura neogotica è determinata dalla coerenza del messaggio missionario presentato da Goold.

Una finestra sui suoi gusti eterogenei è offerta ancora oggi dai volumi che rimangono nella biblioteca vescovile, che testimoniano come, accanto alla preferenza per l'architettura neogotica, Goold coltivò per tutta la vita anche una passione per l'antichità classica e l'arte barocca. Tra le opere ampiamente illustrate meritano certo menzione *Prolusiones Architectonicæ; or Essays on Subjects Connected with Grecian and Roman Architecture* (1837) dell'architetto inglese William Wilkins; *Istoria della Sacrosanta Patriarcale Basilica Vaticana* (1867) di Filippo Maria Mignanti; *La patriarcale Basilica Lateranense* (1832) illustrato da Agostino Valentini e *Raccolta delle Migliori Chiese di Roma e Suburbane* (1855) di Giacomo Fontana, una pubblicazione in quattro volumi con 185 illustrazioni di chiese romane erette nel XVII e XVIII secolo. Il gioiello della collezione resta però una serie quasi completa della prima edizione parigina delle tavole del Piranesi, composta da ponderosi volumi capaci di coniugare l'amore del vescovo per Roma, l'antichità classica e l'arte barocca.[34] A queste si affiancavano sugli scaffali della biblioteca episcopale tomi densi di illustrazioni pubblicati con lo scopo di riscoprire e promuovere il patrimonio architettonico inglese, tra cui spiccano i lavori di Rudolph Ackermann e Augustus Charles Pugin quali *A History of the University of Oxford* (1814) e *A History of the University of Cambridge* (1815); *Illustrations of the Public Buildings of London* (1838) dell'antiquario John Britton; e, per concludere, *The History, Civil and Ecclesiastical, and Survey of the Antiquities of Winchester* (1798) l'opera più importante di John Milner, primo prelato cattolico in Inghilterra a commissionare l'erezione di una cappella in stile gotico dopo la Riforma.[35]

Il ritorno alla fonte storica era stato uno dei fattori determinanti nell'interesse iniziale accordato allo stile neogotico e, nelle sue pubblicazioni, Pugin aveva enfatizzato come l'architettura

30 «The New Cathedral», *Age*, 23 December 1878, 3. http://nla.gov.au/nla.news-article199351779.

31 Lettera di Young a Hardman, 30 gennaio 1864, MS 175A/4/4/4, Birmingham City Library Archives.

32 «St Patrick's Cathedral, Melbourne», *Illustrated Australian News for Home Readers*, 25 April 1868, 12. http://nla.gov.au/nla.news-article60449277.

33 Sui dipinti del vescovo si vedano Anderson 2019 e Reid 2019, mentre il messaggio religioso delle opere è analizzato da Kruger 2019.

34 La serie è oggi divisa tra le collezioni dell'Università di Melbourne e il College Cattolico Teologico dell'University of Divinity a Melbourne. Sui volumi del Piranesi di Goold si vedano Holden 2015 e Lo Conte 2019.

35 La cappella fu costruita in collaborazione con John Carter e consacrata nel 1792.

MDCCC 1800
12, 2023, 207-232
e-ISSN 2280-8841

Figura 22
W. Wardell, *Architect's Drawing of St Ignatius', Richmond, Melbourne*. 1885 ca. Inchiostro e acquerello su carta. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission (copia dell'Imperial Photographic Co., Yarra Libraries, VIC)

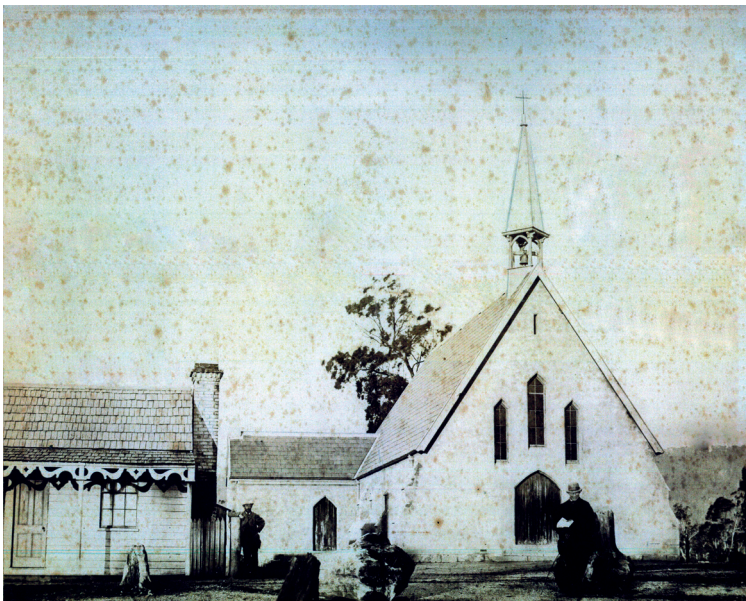



Figura 23
Very Rev. Dean Geoghegan at St Ambrose's Church Woodend. 1866. Fotografia, 28,5 × 18 cm. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission, Catholic Archdiocese of Melbourne

Figura 24
Heidelberg R.C. Church. 1863. Fotografia, 18,5 × 23 cm. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission, Catholic Archdiocese of Melbourne

gotica rappresentasse la storia e la cultura della nazione inglese. Grande enfasi veniva quindi accordata all'autorità del precedente storico in architettura e molte delle proposizioni di Pugin trovarono il favore di Goold, l'uomo che era stato letteralmente chiamato a costruire le istituzioni del governo ecclesiastico nella diocesi di Melbourne (Pugin 1843b, 108). Nel suo rimanere fedele alle fonti, l'architettura neogotica creata nella diocesi di Melbourne serviva a promuovere l'integrazione della comunità cattolica nella società coloniale; tuttavia, mentre i progetti ottenuti da Pugin e Hansom miravano a far rivivere la tradizione inglese, le strutture progettate da Wardell, rielaborando anche esempi francesi e irlandesi, intendevano enfatizzare il legame tra architettura gotica e fede cattolica. In questo contesto, l'imponenza e la magnificenza della cattedrale di San Patrizio andavano espressamente ad incarnare il desiderio della popolazione cattolica d'origine irlandese di affermare il ruolo fondante ricoperto nel Vittoria coloniale **[fig. 28]**.

6 Conclusione

Inizialmente criticata a gran voce, l'ambizione di Goold nell'intraprendere un progetto sulla stessa scala delle cattedrali medievali appena dieci anni dopo la creazione della diocesi conquistò i cittadini di Melbourne, tanto che nel 1880 – ben quindici anni prima del completamento di San Patrizio – i corrispondenti del giornale di tendenze conservative *Argus*, storicamente poco interessati a promuovere la causa cattolica, si rivelarono desiderosi di vedere la cattedrale completa:

> Tutto ciò che con lungimiranza, audacia, magnanimità e arte si potesse fare considerate le limitazioni dovute alle circostanze è stato munificamente dedicato al progresso di questa grandiosa opera. […] San Patrizio rimarrà per sempre un monumento considerevole per zelo religioso e generosità. E scriviamo 'per sempre' perché è stato costruito per durare per l'eternità. Nulla è stato sacrificato alla fretta o all'avventata frugalità. […] Ogni dettaglio dell'edificio, dalle piastrelle encaustiche della pavimentazione al piombo utilizzato sul tetto dimostra una buona capacità di progettazione e una lavorazione eccelsa dei migliori materiali. Non è eccessivo dire che San Patrizio è l'edificio più notevole e onesto innalzato a Melbourne, oltre ad essere di gran lunga la chiesa più grandiosa della colonia.[36]

Sebbene le chiese progettate da Wardell nella diocesi di Melbourne possano essere considerate anacronistiche qualora paragonate a strutture coeve fabbricate in altre aree dell'Impero britannico, queste rispettano il precedente medievale e rispecchiano le tendenze conservatrici della società australiana dell'Ottocento, interessata ad avere edifici solidi capaci di imporsi nel paesaggio selvaggio e creare un'eco della terra natale. Sotto la guida di Goold, la diocesi di Melbourne ebbe una crescita smisurata: se al suo arrivo essa contava tre preti cattolici e due chiese, con l'intera popolazione della colonia che ammontava a soli 50.000 abitanti, venticinque anni dopo v'erano già settantacinque edifici ecclesiastici e quarantotto prelati, oltre a ordini religiosi quali i Gesuiti e le Suore della Misericordia. I numeri continuarono a crescere negli anni successivi, con la consacrazione di altre quarantasei strutture tra chiese e cappelle e la fondazione di altre trenta che vennero però completate solo dopo la morte dell'arcivescovo nel 1886, quando il Vittoria contava ormai un milione di abitanti. Tutte le chiese realizzate durante il vescovado di Goold dovevano soddisfare le sue aspettative stilistiche, esser costruite con i migliori materiali e adornate con gusto e decoro secondo lo standard imposto dal palazzo episcopale **[fig. 29]**.[37] Goold contribuì in modo eccezionale allo sviluppo culturale della città di Melbourne e con l'arrivo di William Wardell ebbe a disposizione un architetto capace di dar forma alle sue ambizioni, facendo rivivere la ricca cultura europea medievale nell'Australia coloniale.

36 *Argus*, 22 June 1880, 4. http://nla.gov.au/nla.news-article5963878.

37 Nella vasta maggioranza dei casi, le decorazioni murali originali in stile neogotico sono state coperte a causa di mancanza di fondi per un appropriato restauro.

MDCCC 1800
12, 2023, 207-232
e-ISSN 2280-8841

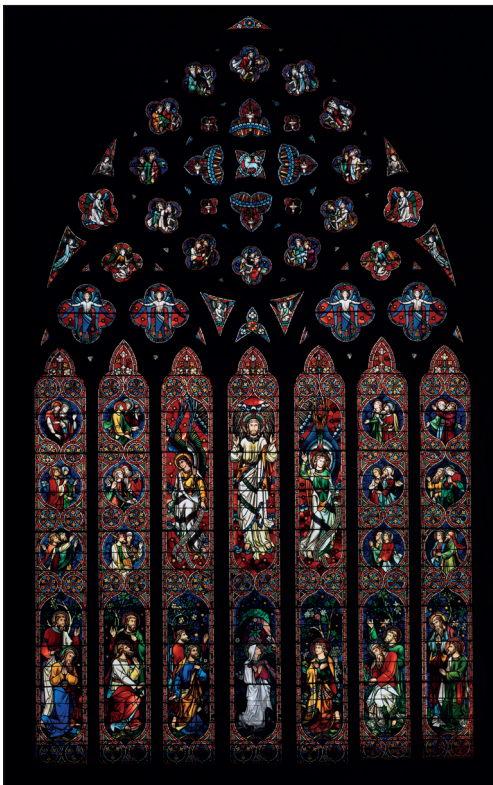



Figura 25 St Monica's Roman Catholic Church, Footscray. © R. Brown

Figura 26 Hardman & Co., *The Ascension, Western Window*. 1865-66. St Patrick's Cathedral, Melbourne. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission, Catholic Archdiocese of Melbourne

Figura 27 In primo piano: W. Lamberth, (scultore); W. Wardell, (designer), Fonte battesimale. 1865-66. Pietra saponaria e coperchio di legno di cedro. Sullo sfondo: J. Stella, *Ritrovamento di Gesù al Tempio*. 1642. Olio su tela, 203 × 219 cm. Melbourne, St Patrick's Cathedral. © Autrice

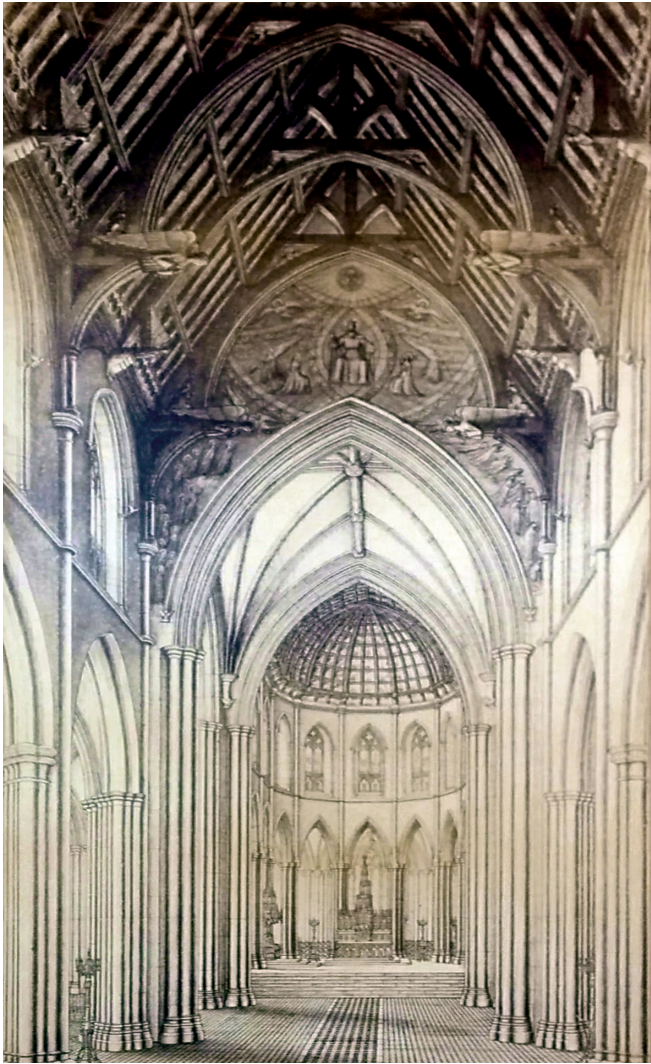



Figura 28 J.D. Ryland, *Interior of St Patrick's Cathedral Melbourne*. 1876. Inchiostro su carta, 72 × 49 cm. Melbourne, Melbourne Diocesan Historical Commission, Catholic Archdiocese of Melbourne

Figura 29 St Mary's Church, East St Kilda (come appare oggi). © Autrice

Bibliografia

Anderson, J. (2016). «Visible and Invisible: Jacques Stella in Melbourne». *Burlington Magazine*, 157(1), 245-60.

Anderson, J. (2019). «Collecting for Conversion: Bishop's Goold's Passion for Late Baroque Painting». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 127-45.

Anderson, J. (2021). «A Baroque Picture Collection to Excite Devotion: Archbishop Goold and the Anglo-Irish Feminist Art Critic Mrs Jameson». Anderson, Carmody, Vodola 2021, 97-117.

Anderson, J.; Carmody, S.; Vodola, M. (eds) (2019). *The Invention of Melbourne: A Baroque Archbishop and a Gothic Architect*. Melbourne: Miegunyah Press.

Anderson, J.; Carmody, S.; Vodola, M. (eds) (2021). *The Architecture of Devotion. James Goold and His Legacies in Colonial Melbourne*. Melbourne: Miegunyah Press.

Andrews, B. (1989). «The English Benedictine Connection: The Works of Charles Hansom in Australia». *Fabrications*, 1, 33-55. https://doi.org/10.1080/10331867.1989.10525044.

Andrews, B. (2001). *Australian Gothic: The Gothic Revival in Australian Architecture from the 1840s to the 1950s*. Melbourne: Miegunyah Press.

Argus, 22 June 1880, 4. http://nla.gov.au/nla.news-article5963878.

Atterbury, P. (ed.) (1995). *A.W.N. Pugin: Master of Gothic Revival*. New Haven: Yale University Press. https://doi.org/10.37862/aaeportal.00252.

Atterbury, P.; Wainwright, C. (eds) (1994). *Pugin: A Gothic Passion*. New Haven: Yale University Press; Victoria & Albert Museum.

Barr, C. (2019). «A Baroque Bishop in Catholicism's Greater Ireland: The Global Context of Archbishop James Alipius Goold of Melbourne». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 83-93.

Barr, C. (2020). *Ireland's Empire: The Roman Catholic Church in the English-speaking World, 1829-1914*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781139644327.

Bergdoll, B. (1995). «The Ideal of the Gothic Cathedral in 1852». Atterbury 1995, 103-35. https://doi.org/10.37862/aaeportal.00252.007.

Birt, H.N. (1970). *Benedictine Pioneers in Australia*. Melbourne: Polding Press.

Bossaglia, R.; Terraroli, V. (1990). *Il Neogotico nel XIX e XX Secolo = Atti del Convegno Internazionale* (Pavia, settembre 1985). Milano: Mazzotta.

Bremner, A.G. (2013). *Imperial Gothic: Religious Architecture and High Anglican Culture in the British Empire, c. 1840-1870*. New Haven: Yale University Press.

Bremner, A.G.; Nelson L.P. (2016). «Propagating Ideas and Institutions». Bremner, A.G. (ed.), *Architecture and Urbanism in the British Empire*. Oxford: Oxford University Press, 159-97. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198713326.003.0006.

Brittain-Catlin, T.; De Maeyer, J.; Bressani, M. (eds) (2016). *Gothic Revival Worldwide: A.W.N. Pugin's Global Influence*. Leuven: Leuven University Press.

Burns, K. (2016). «Global Gothic». Brittain-Catlin, De Maeyer, Bressani 2016, 131-41. https://doi.org/10.1017/CBO9780511921650.

Carey, H.M. (2011). *God's Empire. Religion and Colonialism in the British World, c. 1801-1908*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carmody, S. (2015). «The Baroque Bishop: Piranesi in the Collection of J.A. Goold». Stone, Vaughan 2015, 220-36.

Colleoni, P. (2019). «Building the Diocese. Bishop Goold's Architectural Patronage, 1848-1868». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 203-23.

Colleoni, P. (2021). «The Extraordinary Partnership between Goold and Wardell». Anderson, Carmody, Vodola 2021, 63-79. https://doi.org/10.1017/arh.2022.11.

Colleoni, P. (2022). «A Gothic Vision: James Goold, William Wardell and the Building of St Patrick's Cathedral, Melbourne, 1850-97». *Architectural History*, 65, 227-60.

Cunich, P. (2019). «Sound Taste and Love of the Fine Arts: Bishop Goold's experience of cultural patronage in the diocese of Sydney». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 69-81.

De Jong, U.M. (1983). *William Wilkinson Wardell 1823-1899. His Life and Work = Exhibition Catalogue* (Department of Visual Arts Monash University, 1 October-1 November 1983). Melbourne: Monash University Press.

De Jong, U.M. (ed.) (2000). *W.W. Wardell: The Architect and His Era. Centenary Papers*. Geelong: Wardell Centenary Committee and Deakin University.

De Jong, U.M. (2019). «William Wardell Formation in England». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 183-201.

De Maeyer, J.; Verpoest, L. (eds) (2000). *Gothic Revival: Religion, Architecture and Style in Western Europe 1815-1915 = Proceedings of the Leuven Colloquium* (Leuven, 7-10 November 1997). Leuven: Leuven University Press.

Goold, J. (1851). *Situazione del Vittoria o Australia Felice* [rapporto presentato dal vescovo di Melbourne al Prefetto di Propaganda Fide Cardinale Fransoni]. SRC, Scritti Riferiti nei Convegni, Fondo Oceania, vol. 4, ff. 775-82, 15 novembre. Città del Vaticano, Archivio Storico di Propaganda Fide.

Grant, J. (2014). *St Paul's Cathedral Melbourne*. Melbourne: Australian Scholarly Publishing.

Gregory, J.S. (1973). *Church and State: Changing Government Policies towards Religion in Australia, with Particular Reference to Victoria since Separation*. North Melbourne: Cassell Australia.

Hill, R. (2009). *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain*. London: Penguin.

Holden, C. (2015). «Archbishop's Goold's First Parish Edition of Piranesi's Works». Stone, Vaughan 2015, 212-19.

Kerr, J.; Broadbent, J. (1980). *Gothick Taste in the Colony of New South Wales*. Sydney: David Ell Press.

Krüger, K. (2019). «The Pictorial Presence of Heavenly Grace in the Art of the Renaissance and Baroque». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 97-125.

Lo Conte, A. (2019). «Piranesi, Guercino and Goold's Fascination for the Baroque». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 167-79.

McDonald, D.I. (1972). «William Wilkinson Wardell, Architect and Engineer». *Archetype*, 10, 27-8.

Meara, D. (1995). «The Catholic Context». Atterbury 1995, 45-62.

Moore, M. (1984). *Antipodean Gothic* [MD thesis]. Melbourne: University of Melbourne.

Moran, P. (1890). *History of the Catholic Church in Australasia*. Sydney: Oceanic Publishing.

Naughton, R. (2018). «Goold Research in Perugia and Viterbo». *Footprints: Journal of the Melbourne Diocesan Historical Commission*, 33(2), 11-22.

O'Donoghue, F. (1982). *The Bishop of Botany Bay: The life of John Bede Polding, Australia's first Catholic Archbishop*. Sydney: Angus & Robertson.

Pawsey, M. (1982). *The Demon of Discord: Tensions in the Catholic Church in Victoria, 1853-1864*. Melbourne: Melbourne University Press.

Pugin, A.; Willson, E. (1840). *Examples of Gothic Architecture: Selected from Various Ancient Edifices in England*, vol 3. London: Henry G. Bohn.

Pugin, A.W.N. (1836). *Contrasts Or, a Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste: Accompanied by Appropriate Text*. London: Printed for the Author.

Pugin, A.W.N. (1841). *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: J. Weale.

Pugin, A.W.N. (1843a). *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*. London: J. Weale.

Pugin, A.W.N. (1843b). *The Present State of Ecclesiastical Architecture in England*. London: C. Dolman.

Pugin, A.W.N. (1978). *Contrasti Architettonici o la Questione del Gotico*. A cura di Cristina Acidini; prefazione di Franco Borsi. Firenze: Uniedit Spa.

Pugin, A.W.N. (1990). *I Veri Principi dell'Architettura Cuspidata ovvero Cristiana*. A cura di Renata Codello; introduzione di Edoardo Benvenuto. Bari: Edizioni Dedalo.

Reid, C. (2019). «The Rich Treasures of Bishop Goold: Provenance, Exhibition and Reception». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 149-63.

Richards, E. (2015). «Greater Ireland and the Australian Immigrant: the religious dimension». Barr, C.; Carey, H.M. (eds), *Religion and Greater Ireland: Christianity and Irish Global Networks, 1750-1969*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 275-96. `https://doi.org/10.1515/9780773597341-014`.

Serle, G. (1963). *The Golden Age: A History of the Colony of Victoria, 1851-1861*. Melbourne: Melbourne University Press.

Stone, K.; Vaughan, G. (eds) (2015). *The Piranesi Effect*. Sydney: New South Publishing.

«St Patrick's Cathedral, Melbourne» (1868). *Illustrated Australian News for Home Readers*, 25 April, 12. `http://nla.gov.au/nla.news-article60449277`.

The Diary of James Alipius Goold, OSA: First Catholic Bishop and Archbishop of Melbourne, 1848-1886. Condon, B.; Waters, I. (eds) [2009] (1997). Melbourne: Melbourne Diocesan Historical Commission. `http://www.cam.org.au/Portals/0/2018/MDHC/GooldDiary1848-1886Complete.pdf`.

Trigg, S. (2017). «Bluestone and the City: Writing an Emotional History». *Melbourne Historical Journal*, 44(1), 41-53.

Vodola, M. (2019). «Situating Goold. Pastor and Architectural Patron». Anderson, Carmody, Vodola 2019, 17-30.

White, J.F. (1962). *The Cambridge Movement: The Ecclesiologists and the Gothic Revival*. Eugene (OR): Wipf & Stock Publishers.

Wynd, I. (1979). *St Mary of the Angels Geelong*. Geelong: Geelong Historical Society.

«Victoria Catholic News». *Freeman's Journal*. 3 March 1853, 9. `http://nla.gov.au/nla.news-article114836593`.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 12 – Dicembre 2023

I ritratti di Napoleone dipinti da Andrea Appiani: un inedito e alcune precisazioni

Francesco Leone
Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract Andrea Appiani (1754-1817) was the inventor of Napoleon's iconography in Italy, whose myth he shaped through the portraits he dedicated to him. These paintings show the different iconographic approaches that Bonaparte gave to his image over time. This essay compares the well-known portraits of Napoleon painted by Appiani with a significant unpublished canvas, setting out specific circumstances and dates from archival documents and ancient sources beneath the lens of previous bibliography.

Keywords Napoleon. Andrea Appiani. Milan. Portrait. Neoclassicism. Empire. Antoine-Jean Gros. Jacques-Louis David. Giuseppe Bossi.

Andrea Appiani è stato in Italia, come Jacques-Louis David in Francia, l'ideatore dell'iconografia di Napoleone, di cui ha notevolmente contribuito a plasmare il mito grazie ai ritratti che gli ha dedicato[1] e alla narrazione delle sue gesta nei perduti *Fasti di Napoleone* di Palazzo Reale, diffusi in tutta Europa con intenti di propaganda grazie alla splendida traduzione calcografica eseguita tra 1805 e 1816 da un'*équipe* diretta da Giuseppe Longhi dietro la supervisione di Appiani stesso, almeno fino al 1813, quando il pittore fu colpito da una pesante emorragia cerebrale che ne minò gravemente la salute e la qualità degli ultimi anni di vita.[2]

Di Napoleone, grande protagonista della storia, Appiani ci ha restituito l'immagine e l'epopea nella lunga parabola, durata poco meno di vent'anni e paragonabile per immensità soltanto a quella di Alessandro Magno, che è andata dalla Repubblica all'Impero, durante la quale Bonaparte si è trasformato dal temerario generale degli esordi, propagatore in tutta Europa dei valori di libertà e di uguaglianza, all'imperatore che ha voluto recuperare, in una chiave di legittimazione, allegorie e tradizioni iconografiche antiche. I ritratti di Napoleone dipinti da Appiani, cui ora possiamo aggiungere un importante inedito [fig. 7], si scalano nell'arco di poco meno di un decennio, a partire dal 1796, e censiscono precisamente i diversi registri iconografici che Napoleone ha voluto attribuire alla sua immagine nel corso degli anni: generale conquistatore, primo console, imperatore dei francesi, re d'Italia.

Quando Bonaparte si presentò trionfante a Milano il 15 maggio del 1796 Appiani era un uomo già di 42 anni e aveva una prestigiosa carriera alle spalle.[3] Ma questo non gli impedì di comprendere con infallibile perspicacia le infinite opportunità che al suo lavoro e alla sua vita avrebbe portato la svolta radicale subito imposta dai francesi alla vita politica, civile e sociale della sua Milano. Quindi senza riserve Appiani si legò al nuovo

1 Bertarelli 1903; Nicodemi 1921; Sannazzaro 1993; Hubert 2000; Leone 2015, 62-4, 87, 90-1, 97-8; tavv. XLIV, XLVI, LXX-LXXI, LXXV-LXXVI, LXXXIX-XC; 2018; Mazzocca 2021.

2 Sui *Fasti* e sulla loro traduzione calcografica: Mazzocca 1986; Mellini 1992; Bairati 1997; Pivetta 1997; Leone 2015, 78-87, 99-103, tavv. LIX-LXIX (dove fonti, nuovi documenti e ulteriore bibliografia).

3 Sannazzaro 1994a; 1994b; Mazzocca 2002; Leone 2006.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-06-15
Accepted 2023-06-23
Published 2023-12-04

Open access

Citation Leone, F. (2023). "I ritratti di Napoleone dipinti da Andrea Appiani: un inedito e alcune precisazioni". *MDCCC 1800*, 12, 233-244.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/012

Figura 1 Andrea Appiani, *Napoleone con il Genio della Vittoria che incide le imprese della battaglia del ponte di Lodi*. 1796. Olio su tela. Inghilterra, Dalmeny House, ex collezione Earl of Rosebery, collezione Primrose. Archivio dell'autore

potere, mentre Napoleone e il suo *entourage* capirono immediatamente che il talento, la maestria e la velocità di questo pittore avrebbero potuto essere elementi decisivi per dare vita ai simboli, alle allegorie, ai traslati celebrativi di un potere nuovo e privo di tradizione. Infatti tra i primi incarichi ottenuti dal nuovo governo, in un'ottica profondamente innovatrice di ricerca di consenso e di capillare diffusione di nuovi traslati allegorici, vi fu quello di realizzare i disegni delle medaglie celebrative delle vittorie o delle ricorrenze della Repubblica, delle intestazioni (molte, ritagliate, si conservano presso la Civica Raccolta Bertarelli e nella collezione dell'ambasciatore Bernardino Osio), delle carte ufficiali della Repubblica Cisalpina impiegate negli uffici dipartimentali e municipali, dal direttorio esecutivo e dai suoi singoli esponenti, dei ministeri e delle carte dei capi dell'Armata d'Italia. Su disegni di Appiani, incise da Carlo Michele Lavy, tra 1796 e 1797 si batteranno alla zecca di Milano le medaglie celebrative delle giornate di Millesimo, di Peschiera, della capitolazione di Mantova, del passaggio del Tagliamento e della presa di Trieste. Le composizioni tematiche di queste medaglie, come di quelle più tarde con scene allegoriche coniate a vario titolo per le celebrazioni di eventi militari, sarebbero state riprese nei *Fasti* di Palazzo Reale.[4]

Ma il genere artistico in cui Appiani seppe davvero farsi interprete del cambiamento fu quello del ritratto. Le fonti ricordano che tra la seconda metà del 1796 e il 1797 l'artista dipinse un'incredibile mole di ritratti, anche di piccole dimensioni, di questi nuovi protagonisti legati a Napoleone e alla sua corte.[5] Tra queste opere c'è anche il primo ritratto in assoluto di Napoleone che la storia dell'arte conosca. Si tratta di *Napoleone con il Genio della Vittoria che incide le imprese della battaglia del ponte di Lodi* grande metà del vero compiuto nel 1796 **[fig. 1]**.[6] Le fonti raccontano che il secondo giorno di Pentecoste del 1796, lunedì 16 maggio, giorno seguente all'ingresso dei francesi a Milano, Appiani fu invitato a pranzo da Napoleone nell'ex Palazzo Arciducale (poi divenuto Palazzo Reale) insieme a molti altri commensali. In questa circostanza il pittore disegnò di nascosto il volto del generale. Da questo disegno trasse velocemente un piccolo olio su tavola con la sola testa di Napoleone che servì da modello per il ritratto definitivo **[fig. 2]**.[7] L'opera finale, dipinta in tempi molto brevi e ben prima del *Ritratto del generale Bonaparte alla battaglia di Arcole* compiuto tra novembre 1796 e 1797 da Antonie-Jean Gros, approvata da Napoleone dopo che la ebbe esaminata prima che fosse definitivamente compiuta, è il prototipo della prima propaganda d'immagine del generale, divulgata anche in Francia attraverso le

4 Giuseppe Repossini, stretto collaboratore di Appiani dal 1793, intervistato dall'avvocato Francesco Reina in vista di una monografia sull'artista che poi non fu mai scritta, ne ricorda più di trenta compiuti nella seconda metà del 1796 (ma la loro esecuzione si protrasse in realtà anche nel 1797). Un altro collaboratore del pittore, Alessandro Chiesa, anche lui intervistato da Reina, ricorda che durante la prima dominazione francese Appiani compì più di cento ritratti, dodici dei quali su tavola: Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fondo Custodi, ms It. 1546, cart. *Appiani Andrea, Descrizioni, comunicate all'avvocato Reina, | de' principali dipinti di A. Appiani; | e notizie diverse raccolte*, cc. 122-234*v* (d'ora in avanti *Carte Reina*): *Memorie sopra Andrea Appiani di Giuseppe Repossini andato al suo servizio l'anno 1793. Il giorno 29 marzo*, cc. 150*r*-151*v*: c. 151*v*; *Carte Reina*, *Notizie su l'Appiani | datemi da Alessandro Chiesa*, cc. 140-9*v*: c. 146*r*. Vedi Leone 2015, 61, 64-5, 218, 224 (all'interno del volume le *Carte Reina* sono pubblicate interamente).

5 Il dipinto risultava perduto fino al 1964, quando fu segnalato da Honour 1964.

6 La tavoletta è conservata in Pinacoteca Ambrosiana: si veda la scheda di F. Leone in Caramel et al. 2008, 41-2.

7 Il dipinto fu compiuto dopo il 9 di luglio, data d'arrivo di Joséphine a Milano e del suo insediamento, insieme alla sua corte, nel palazzo Serbelloni di Porta Orientale: si veda la scheda di F. Mazzocca in Mazzocca et al. 2002, 509-10, cat. nr. XIII.21.

MDCCC 1800
12, 2023, 233-244 | e-ISSN 2280-8841

incisioni a esso ispirate. Il dipinto è un'invenzione geniale perché allo spirito di realtà – tipico della tradizione lombarda – con cui è ritratto Napoleone, con i capelli lunghi, le spalle strette e le gambe smagrite, si contrappone il classicismo correggesco del Genio della Vittoria che incide, su comando di Bonaparte artefice del proprio destino, le vittorie del generale su uno scudo istoriato a imperitura memoria. Quindi, in una nuova concezione del ritratto cosiddetto istoriato, Appiani fonde il genere ritrattistico – profondamente rinnovato dalla temperie neoclassica – con il dipinto di storia (cf. Leone 2005); la cronaca contemporanea e il racconto degli eventi (la battaglia sullo sfondo) con la trasfigurazione nel mito propria del mondo neoclassico. E poi, con una libertà che si ritrova spesso nelle opere appianesche di questi stessi anni e che segna una cesura netta e consapevole rispetto al Settecento di antico regime, aggiunge elementi prosaici che servono a rendere meno aulica la rappresentazione, come il piede sinistro del genio appoggiato sul prezioso cimiero a terra così da poter sostenere meglio il carico gravoso di quello scudo di bronzo e così da poter incidere meglio quei fatti di attualità destinati a divenire una storia anche lei di gran peso.

Figura 2 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone*. 1796. Olio su tavoletta. Milano, Pinacoteca Ambrosiana. Archivio dell'autore

A questo ritratto di Napoleone – di cui nella seconda metà del 1796 Appiani eseguì il *pendant* con *Joséphine Bonaparte de Beauharnais che incorona il mirto sacro a Venere* –[8] è legato un bellissimo disegno in cui il condottiero, nella stessa posa del ritratto di Dalmeny House, è raffigurato mentre riceve il pomo della vittoria da Minerva subito dopo aver varcato le Alpi (Orsini 2005, 14-15) **[fig. 3]**.

Dopo questa vicenda, dopo il rientro degli austriaci a Milano il 28 aprile del 1799 e il definitivo avvento di Bonaparte a seguito della vittoria di Marengo del 14 giugno 1800, Appiani si trovò nuovamente a raffigurare Napoleone dal vero nella seconda metà del 1801, quando soggiornò a Parigi per qualche mese.[9] Va collocata nell'arco temporale di questa permanenza parigina l'esecuzione dello straordinario *Ritratto a tre quarti di Napoleone primo console* oggi conservato al Museo Napoleonico de La Habana a Cuba **[fig. 4]**.[10] Napoleone mira verso un orizzonte lontano con lo sguardo ispirato. Il ricco abito, decorato con racemi d'alloro intessuti d'oro, è stretto in vita da una ricca fusciacca bianca e rossa annodata con eleganza e con esuberanza sul fianco sinistro; lo stesso fianco da cui pende la preziosa sciabola dorata che il primo console impugna orgogliosamente con la mano. Quest'opera fu dipinta a Parigi, lì rimase e non fu mai nota in Italia. È questo

8 Il parigino *Journal des Débats* del 7 maggio 1801 alla pagina nr. 3 annunciava come molto prossimo l'arrivo del pittore a Parigi, dove con ogni probabilità rimase fino a dicembre: «On annonce, comme très-prochaine, l'arrivée à Paris du peintre milanais Apiani [sic!], qui fit le portrait du général Bonaparte lors de sa première conquête de l'Italie. Cet artiste a embelli Milan, sa patrie, de plusieurs belles peintures à fresque».

9 Il dipinto apparteneva al magnate dello zucchero Julio Lobo y Olavvaria (1898-1983). Di origini venezuelane, visse a Cuba dagli anni Trenta fino al 1960, quando fu esiliato. Con la sua collezione, statalizzata dal regime di Fidel Castro, fu istituito nel 1961 il Museo Napoleonico de La Habana. Del dipinto esiste una seconda versione, ma si tratta con ogni probabilità di una copia antica e non di un'opera autografa. Questo secondo dipinto appartenne a Giuseppe Bonaparte, poi a J. Coleman Drayton e quindi a Henry Hooker (New York). Fu affidato nel 2008 dal filantropo Ben Weider al Montreal Museum of Fine Arts insieme a gran parte della sua collezione di Napoleonica. Su questo dipinto, oggi in Canada, si veda la scheda di A. Pougetoux in Pommerau 2014, 74, cat. nr. 13. La scheda è priva di bibliografia. Sul capolavoro conservato a Cuba, invece, si veda Leone 2015, 87, tav. LXX. Prima di questa pubblicazione il dipinto era noto soltanto attraverso le incisioni e la versione con ogni probabilità non autografa conservata in Canada.

10 Il disegno fu donato all'Accademia di Brera nel 1872 dallo scultore Benedetto Cacciatori. Vedi la scheda di M. Pivetta in Gorgone, Tittoni 1997, 64-6.

MDCCC 1800
12, 2023, 233-244
e-ISSN 2280-8841

Figura 3 Andrea Appiani, *Napoleone riceve, appena varcate le Alpi, il pomo della vittoria da Minerva*. 1796. Penna a inchiostro bruno, biacca e acquerello su carta. Collezione privata. Archivio dell'autore

il motivo per cui del ritratto non si fa menzione né nelle *Carte Reina* né nella monografia di Giuseppe Beretta del 1848 (Beretta 1848).

Probabilmente sempre durante questo soggiorno parigino Appiani disegnò dal vero, seppur idealizzandolo, il volto di Bonaparte oggi conservato all'Accademia di Belle Arti di Brera [fig. 5].[11] Il disegno, magnifico, servì al pittore per dipingere il *Ritratto di Napoleone presidente della Repubblica italiana* [fig. 6], commissionatogli, *en pendant* con il suo, da Francesco Melzi d'Eril allora vicepresidente della Repubblica italiana. I due dipinti furono ordinati nel 1802, subito dopo il rientro di Appiani da Parigi, ma realizzati soltanto nel 1803, come attestano la firma e la data che compaiono su entrambi i dipinti.[12]

Dal disegno dell'Accademia di Belle Arti di Brera deriva anche l'iconografia di un importante ritratto sino ad ora inedito, limitato alla testa e alle spalle, in cui Bonaparte è raffigurato all'antica, come un senatore della Roma repubblicana, ed è attorniato da una lussureggiante corona di alloro [fig. 7].[13] Dai documenti che accompagnano il dipinto, ancora conservati dagli eredi, sappiamo che il ritratto fu venduto a Milano nel 1939 dall'antiquario Rosi all'avvocato Francesco Aperlo. Nel documento di vendita, datato 15 novembre 1939, Rosi dichiara di avere a sua volta acquistato il dipinto dalla figlia del critico d'arte professor Paleologo. Rosi dichiara ancora di aver fatto analizzare il dipinto, su richiesta del duca Tomaso Gallarati Scotti, allora podestà di Milano e proprietario del *Ritratto di Napoleone presidente della Repubblica italiana* [fig. 6], al perito d'arte e restauratore professor Pelliccioli. Entrato in possesso di Aperlo, il dipinto continuò a suscitare molto interesse a Milano. Come attestano alcune lettere del 1940-41 e alcuni documenti, Gallarati Scotti manifestò l'intenzione di acquistare il dipinto per la sua collezione ma incontrò in un primo momento la resistenza a vendere di Aperlo. Come sappiamo da due lettere del 1940 e del 1941, anche Giorgio Nicodemi, allora soprintendente dei Civici Musei milanesi, mostrò grande interesse per il ritratto, anche perché stava lavorando a una seconda edizione, che non uscì mai, de *La pittura milanese dell'età neoclassica* del 1915. Il 22 aprile del 1941 Nicodemi si rivolse ad Aperlo affermando che il dipinto avrebbe potuto essere collocato nella Villa Reale di Milano, alle cui sale si stava cercando di restituire «l'antico aspetto napoleonico» e quindi, scriveva Nicodemi, «il quadro, ove intendeste di privarVene, potrebbe essere offerto al Podestà».

Davanti alla prospettiva di una così prestigiosa collocazione pubblica, Aperlo si aprì alla possibilità della vendita e fissò un prezzo di 80.000 lire, ma non se ne fece nulla perché Gallarati Scotti si disse disposto a spenderne non più di 50.000 e Aperlo rifiutò. E poi sopraggiunsero i disastri della guerra. Intanto anche il professor Leopoldo Marchetti, direttore del Museo del Risorgimento di Milano, aveva dichiarato il dipinto autentico e di grande interesse.

L'esecuzione del ritratto, di cui esiste in collezione privata anche un modello preparatorio

11 Entrambi i dipinti sono firmati e datati 1803. Vedi la scheda di F. Leone in Marini Clarelli, Mazzocca, Sisi 2009, 106-7, cat. nr. 6.

12 74 × 58,5 cm. Al verso reca un antico timbro di ceralacca con una trinacria che sorregge con le gambe una corona e si adagia su una medaglia della Legion d'onore. Il dipinto è in un buonissimo stato di conservazione. Ha subito alcuni restauri nella parte inferiore ed è offuscato da una vecchia vernice piuttosto spessa e ossidata.

13 Si veda Leone 2015, 91, tav. LXXII.

MDCCC 1800
12, 2023, 233-244
e-ISSN 2280-8841

Figura 4 Andrea Appiani, *Ritratto a tre quarti di Napoleone primo console*. 1801. Olio su tela. L'Avana (Cuba), Museo Napoleónico. Archivio dell'autore

Figura 5 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone*. 1801. Matita nera e gessetto bianco su carta marroncina. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera. Archivio dell'autore

Figura 6 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone presidente della Repubblica italiana*. 1803. Olio su tela. Collezione privata. Archivio dell'autore

Figura 7 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone all'antica attorniato da una corona d'alloro*. 1802. Olio su tela. Collezione privata. Archivio dell'autore

Figura 8 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone all'antica*. 1802. Olio su tela. Collezione privata. Archivio dell'autore

senza la corona d'alloro **[fig. 8]**,[14] è legata cronologicamente alla vicenda del concorso della Riconoscenza della Repubblica italiana a Napoleone bandito a Milano nel 1801 per esprimere gratitudine al generale liberatore con un dipinto di grandi dimensioni da collocare nel Foro Bonaparte, progettato da Giovanni Antonio Antolini a partire dal 1801 e rimasto poi irrealizzato.[15] Il bando de *Il Redattore Cisalpino* precisava che il concorso nazionale era stato indetto per un dipinto di vaste dimensioni che avrebbe dovuto rappresentare la riconoscenza verso Napoleone, esempio

> di valore e sapienza quale la Grecia e la Repubblica Romana potrebbero invidiare all'età nostra; a cui sta rivolta con meraviglia l'Europa e in cui si fissa tenacemente la riconoscenza della Repubblica Cisalpina.[16]

Il tema del dipinto era stato individuato per essere il fulcro visivo dell'ampio programma celebrativo del Foro, al cui interno la Porta Orientale sarebbe stata addirittura ribattezzata Porta della Riconoscenza. Il concorso doveva avere un anno di durata, concludendosi così il 3 aprile del 1802, ma, a causa del ritardo con il quale giunsero dai vari centri della Repubblica i dipinti in gara, vi furono due proroghe: una al 15 di maggio e una seconda al 5 di giugno. Le opere presentate furono quelle dei milanesi Giuseppe Bossi e Domenico Aspari, del riminese Francesco Alberi, della parmense Maria Callani e del torinese Vincenzo Antonio Revelli.[17]

Appiani, che nel frattempo aveva deciso di non partecipare al concorso, fu però tra i giurati nominati l'ultimo giorno del concorso da Francesco Melzi insieme a Leopoldo Cicognara, Giuliano Traballesi, Martin Knoller, il parmense Domenico Mussi e il bolognese Jacopo Alessandro Calvi. Alla fine la prova fu vinta da Bossi non senza contestazioni, sia per il ritardo con cui il dipinto era stato consegnato, cinque giorni oltre il termine del 5 giugno 1802 indicato nell'ultima proroga, sia per alcune carenze nel disegno e nelle espressioni (Mazzocca 1999).

Appiani stabilì di non partecipare al concorso soltanto in un secondo momento, perché in una prima fase della vicenda, coincidente con i mesi subito successivi al rientro da Parigi nel dicembre del 1801, aveva realizzato un disegno di grandi dimensioni in cui aveva raffigurato la *Riconoscenza che muove incontro a Napoleone a cavallo mentre la Vittoria chiude la porta del tempio di Giano* **[fig. 9]** (cit. in Leone 2015, 179). Che il disegno di Appiani oggi in collezione privata sia uno studio per il dipinto mai realizzato da presentare per il concorso della Riconoscenza è confermato dalle carte di Francesco Reina:

> Quadro della Riconoscenza non | eseguito, di cui | v'è il disegno rappres.e Napol.e a cavallo: | la Vittoria che chiude la porta di Giano | e la Riconoscenza, che si presenta a Napoleone. (96-7)

14 Il bando fu pubblicato su *Il Redattore Cisalpino*, XIV, 13 germile, anno IX, 3 aprile 1801.

15 Il passo è riportato in Leone 2015, 89.

16 Sulla vicenda del concorso sono fondamentali alcune pagine del manoscritto del *Giornale storico della Repubblica Italiana* redatto in quegli anni dal Marelli (S.Q. + 1.20, p. III, t. XXIV: c. 95*v* e 110*r*. Milano: Biblioteca Ambrosiana). Cf. Cusani 1867, 25-7; Butti 1904.

17 Matita, carboncino, gessetto e tempera grigia su carta bianca, 355 × 515 mm. Il disegno è illustrato in Sannazzaro 1993, 299 e Orsini 2005, 10-13.

MDCCC 1800
12, 2023, 233-244 | e-ISSN 2280-8841

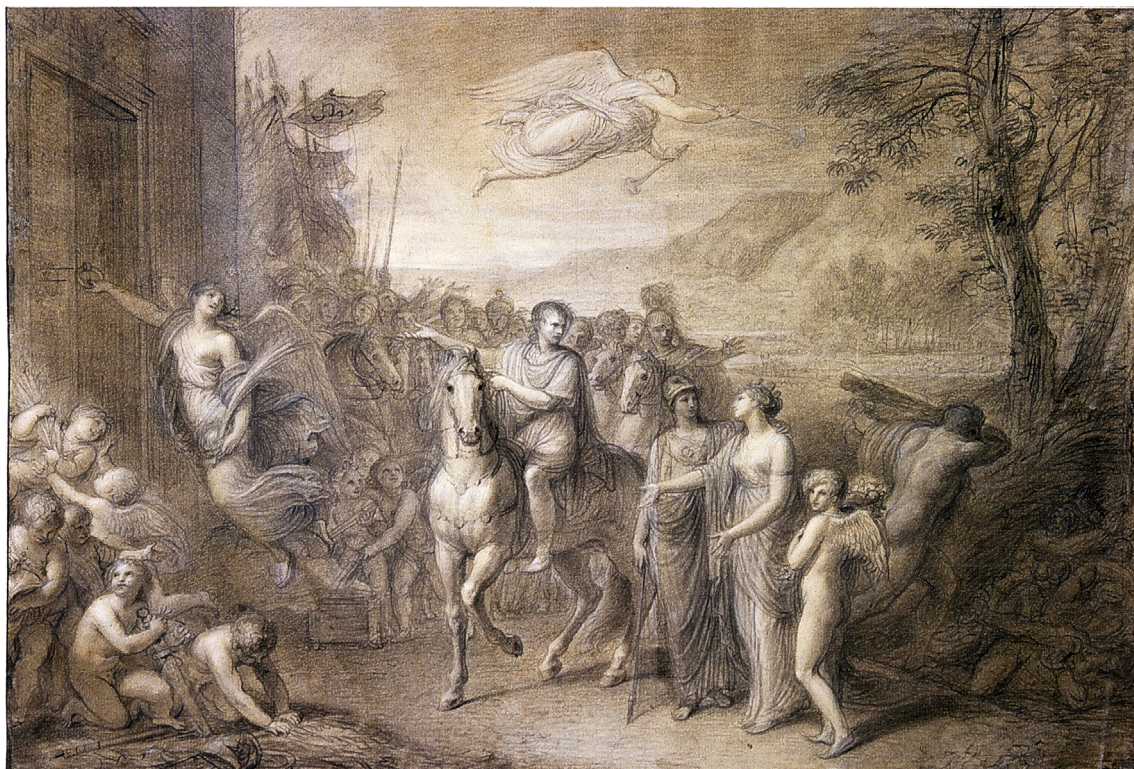



Figura 9 Andrea Appiani, *La Riconoscenza muove incontro a Napoleone a cavallo mentre la Vittoria chiude la porta del tempio di Giano*. 1802. Matita, carboncino, gessetto nero e tempera grigia su carta. Collezione privata. Archivio dell'autore

Nel disegno – uno dei capolavori della grafica di Appiani – Napoleone come primo console a cavallo è raffigurato ammantato da una tunica all'antica, proprio come nel ritratto ora riscoperto. Quindi con ogni probabilità il dipinto fu eseguito, come il disegno, nei primi mesi del 1802.

L'ultimo atto relativo ai ritratti di Napoleone dipinti da Appiani si consumò nel 1805. Il 26 maggio Napoleone fu incoronato re d'Italia nel duomo di Milano. Luigi Canonica e il pittore furono incaricati di organizzare e dirigere gli apparati per l'incoronazione. Pochi giorni dopo, il 7 giugno, con decreto imperiale nr. 2258, Appiani fu nominato *Premier Peintre* di Napoleone con l'assegnazione di un compenso annuale di 6.000 lire milanesi (96). Da allora dalla bottega del pittore, non sempre autografi e non sempre di prima qualità, uscirono diversi ritratti di Napoleone, tutti precisamente ripresi da due prototipi autografi del 1805, insieme a quelli del viceré Eugenio de Beauharnais e della viceregina Augusta Amalia principessa di Baviera. Un documento conservato nella cartella *Appiani Andrea* del Fondo Custodi della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, proveniente dalle *carte del dimanio della Corona del Regno d'Italia*, riporta che tra il 1805 e il 1814 furono pagate ad Appiani 104.000 lire milanesi per l'esecuzione di questi ritratti, mentre un secondo documento parla di ulteriori 30.000 lire milanesi per «Ritratti e spese di cornici». Dalle *Carte Reina* sappiamo, ad esempio, che tra giugno 1805 e agosto 1808 Appiani eseguì cinque ritratti dell'imperatore: tre di grandi dimensioni e due di piccolo formato.[18]

18 Per la corona, formata da un alto cerchio sormontato da otto braccia culminanti in un globo sovrastato da una croce, Napoleone si ispirò alla corona imperiale di Filippo II di Spagna. I materiali sono oro, argento, vetro, pasta vitrea, madreperla e velluto. Il cerchio alla base è arricchito da gemme di vetro e pasta vitrea verdi, rosse e azzurre (i colori imperiali). La corona fa parte dei cosiddetti Onori del Regno d'Italia e cioè di una serie di oggetti allegorici che Napoleone fece realizzare appositamente per la sua incoronazione a Milano. Oltre alla corona vi compaiono il mantello regale verde, il cui colore è allusivo alla vegetazione italiana, lo scettro sormontato dal leone di San Marco con l'alabarda, riferito al dominio di Venezia, la Mano di giustizia, simbolo del diritto e ispirata a quella appartenuta a Carlo Magno, il bastone di comando, un altro scettro e il globo. L'intero paramento, appartenente a Brera, è conservato al Museo del Risorgimento di Milano ed è stato esposto nel 2022 alla mostra *Restituzioni, diciannovesima edizione*, Napoli, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos.

MDCCC 1800
12, 2023, 233-244
e-ISSN 2280-8841

Figura 10 Andrea Appiani, *Ritratto a tre quarti di Napoleone 'en petit habillement' di re d'Italia*. 1805. Olio su tela. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer. Archivio dell'autore

Figura 11 Andrea Appiani, *Ritratto a tre quarti di Napoleone 'en petit habillement' di re d'Italia con corona imperiale*. 1805. Olio su tela. Île d'Aix, Musée Napoléon

Tra i tre di maggiori dimensioni dobbiamo includere il prototipo del *Ritratto a tre quarti di Napoleone in 'petit habillement' di re d'Italia*, oggi alla Schatzkammer del Kunsthistorisches Museum di Vienna e proveniente dal Palazzo Reale di Milano, con mantello di velluto verde ricamato con quadrifogli dorati e risvolti di seta bianca ricamati d'oro e con due allegorie della Vittoria sullo sfondo **[fig. 10]**, e quello del *Ritratto a tre quarti di Napoleone in 'petit habillement' di re d'Italia*, al Musée Napoleon di Île d'Aix, con lo stesso abito cerimoniale e con lo stesso sfondo ma, diversamente dall'altro, con la corona imperiale a foglie d'oro sul capo **[fig. 11]**. In entrambi i ritratti, dipinti nel 1805, Napoleone poggia la mano sinistra sulla cosiddetta Corona del Regno d'Italia che l'imperatore fece realizzare a Parigi dal gioielliere Bernard-Armand Marguerite appositamente per la cerimonia d'incoronazione a re d'Italia avvenuta nel duomo di Milano il 26 maggio 1805.[19] I due ritratti hanno lo stesso impianto, con l'immagine tagliata a tre quarti dell'imperatore che si staglia sullo sfondo di un arco circoscritto dalle due Vittorie. Sotto al jabot di pizzo bianco compare il collare formato da aquile d'oro con ali ripiegate. Sul petto è appuntato l'Ordine della Corona di Ferro di re d'Italia. Più in

19 Di questi due prototipi Beretta ricorda a Milano nel 1848 sei versioni provenienti dalla bottega del pittore: Beretta 1848, 229-30. Per repliche di bottega e copie del ritratto senza corona imperiale di Vienna: Carotti 1901, 90-6; Bertarelli 1903, 28; Sannazzaro 1993, 306-10; Leone 2015, 97-8, 150. Autografa appare la versione eseguita per il conte Giuseppe Fenaroli d'Avogadro oggi in collezione privata a Brescia, con una colonna sullo sfondo a sinistra al posto dell'arco con le due Vittorie: Nicodemi 1915, 146; Mazzocca 2021. Autografa e di grande qualità è la versione conservata a Dalmeny House (Edimburgo), ex collezione Earl of Rosebery, priva di varianti rispetto all'esemplare di Vienna: Olson 1992, 100-1, cat. nr. 2. A proposito del prototipo con corona imperiale di Île d'Aix, una versione si trovava nella raccolta Menni di Milano. Un'altra, con il tiburio e la guglia maggiore del duomo di Milano sullo sfondo a destra al posto dell'arco e delle due Vittorie, firmata e datata 1805, comparve da Christie's a Londra nel luglio del 1931. Un ulteriore esemplare, con una colonna sullo sfondo a sinistra al posto dell'arco con le due Vittorie, opera totalmente di bottega o copia contemporanea al prototipo, era una decina di anni fa sul mercato antiquario milanese (Galleria Caiati). Una copia con analoga composizione si trova in collezione privata a Brescia: Mazzocca 2021, 78, fig. 3. Una copia contemporanea al prototipo, con due colonne sullo sfondo al posto delle Vittorie e senza arco, si conserva in collezione privata a Firenze.

MDCCC 1800
12, 2023, 233-244 | e-ISSN 2280-8841

basso, in parte coperta dal jabot, spicca la Legion d'Onore. Dalla fusciacca di seta bianca emerge l'elsa della spada decorata da un'aquila d'oro ad ali spiegate e, in cima all'impugnatura, da una testa di medusa nel ritratto di Vienna e da una testa di leone nel ritratto di Île d'Aix.

Di questi due prototipi del 1805, in cui Napoleone imperatore è raffigurato in abiti da parata al massimo grado di ufficialità, quindi molto distante dal condottiero rivoluzionario degli esordi vicino al popolo, sono note, insieme a copie contemporanee o di poco successive e derivazioni, molte versioni di bottega con o senza varianti, in cui si può cogliere in base al loro grado di qualità la diversa entità del diretto intervento del maestro. Per le committenze meno importanti, questi ritratti di propaganda, destinati a colonizzare i luoghi di rappresentanza del governo napoleonico, erano affidati, anche se sotto il controllo di Appiani, ai suoi collaboratori Antonio De Antoni e Carlo Prayer. Nelle diverse repliche possono variare le decorazioni, i giri delle foglie d'alloro della corona imperiale se presente (due o tre) o lo sfondo (talvolta scompaiono le Vittorie e compaiono una o due colonne; in un caso compare il duomo di Milano).[20] In altri casi il ritratto era ridotto al solo busto, come negli esemplari di Brera (in deposito a palazzo Montecitorio a Roma), del Museo del Risorgimento di Milano e della Biblioteca Ambrosiana, tutti riconducibili alla bottega di Appiani ma privi dell'intervento del maestro.[21]

Al di fuori della bottega, invece, le copie erano commissionate dal governo a giovani artisti emergenti sullo scenario artistico milanese, com'è nel caso di Giuseppe Diotti per l'esemplare senza corona imperiale conservato alla Biblioteca Nazionale Braidense o di Giuseppe De Albertis per la copia, anch'essa senza corona, dipinta tra 1811 e 1812 per la Camera di Commercio di Bolzano.[22]

Il caso di Diotti è utile per capire i meccanismi di questa consistente riproduzione dei prototipi di Appiani. La commissione a Diotti, appena rientrato dal pensionato romano, di una copia del *Ritratto di Napoleone re d'Italia* senza corona imperiale da sistemare nella Real Biblioteca del Palazzo Reale di Scienze ed Arti di Brera prese forma l'8 dicembre 1809 con una lettera che il direttore generale della pubblica istruzione Giovanni Scopoli inviò al ministro dell'Interno Luigi Villa l'8 dicembre 1809. Scriveva Scopoli nella lettera:

> poiché il Sig.re Cav.re Commiss.o Appiani è forse troppo occupato in altri oggetti d'arte per Sovrano servizio, opinerei che si potesse intanto trarre profitto dall'abilità del giovane Diotti [...] e commettergli una copia del Ritratto di S.M. magistralmente eseguito in più tele dallo stesso Cav.re Appiani, il quale probabilmente non sarà scontento di dirigere questo lavoro. Riuscendo bene, come s'ha luogo di credere, si potrebbe incaricare di farne altri, e il primo potrebbe essere collocato nella R. Biblioteca, il luogo più frequentato giornalmente di Brera.[23]

Il coinvolgimento di Appiani come supervisore era naturalmente la garanzia – come scrisse Scopoli in una lettera indirizzata all'artista il 13 dicembre 1809 – che il dipinto sarebbe riuscito

> degno del soggetto che rappresenta, del luogo ove deve essere collocato ed anche dell'artista di cui si copia il lavoro.[24]

20 Per l'esemplare di Brera in deposito a Montecitorio si veda la scheda di F. Frangi in Mazzocca, Pirovano 1993, 35-6, cat. nr. 20. Per l'esemplare del Museo del Risorgimento: Mazzocca 2012, 80, fig. 4. Per l'esemplare dell'Ambrosiana si veda la scheda di F. Leone in Caramel et al. 2008, 50-1, cat. nr. 1045. Un altro esemplare era di proprietà del conte Vincenzo Negroni Prati Morosini quando fu esposto nel 1959 a Como: Ottino Della Chiesa 1959, 101-2, cat. nr. 218. Una copia, di scarsa qualità, si conserva in collezione privata a Brescia: Mazzocca 2021, 81, fig. 5.

21 Sul dipinto di Diotti: Mangili 1991, 12, 62, cat. nr. 41. Sul dipinto di De Albertis si veda la scheda di E. Zanella Manara in Mazzocca, Zanella Manara 1998, 98, cat. nr. 6.

22 *Studi Parte Moderna*, cart. 349, fasc. 10, lettera dell'8 dicembre 1809. Milano, Archivio di Stato. Come si evince dalla lettera, Diotti potrebbe aver realizzato più di una copia.

23 *Studi Parte Moderna*, cart. 349, fasc. 10, lettera del 13 dicembre 1809. Milano: Archivio di Stato.

24 Cf. Samek Ludovici 1959; Gennari 1981.

MDCCC 1800
12, 2023, 233-244
e-ISSN 2280-8841

Bibliografia

Bairati, E. (1997). «Traduzione grafica dei Fasti di Napoleone». Bairati, Pivetta, Raponi 1997, 91-163.

Bairati, E.: Pivetta, M.; Raponi, N. (a cura di) (1997). *I 'Fasti di Napoleone' di Andrea Appiani. Ricostruzione di un ciclo pittorico perduto = Catalogo della mostra* (Tolentino, Castello della Rancia, 1997). Vicenza: Neri Pozza.

Beretta, G. (1848). *Le opere di Andrea Appiani: commentario per la prima volta raccolto dall'incisore Giuseppe Beretta*. Milano: G. Silvestri.

Bertarelli, A. (1903). *Iconografia napoleonica 1796-1799. Ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani*. Milano: Tip. Umberto Allegretti.

Butti, A. (1904). «Un episodio nella storia delle arti a' tempi napoleonici e un pittore vogherese». *Bollettino Storico della Società Pavese di Storia Patria*, 4, 438-53.

Caramel, L.; Coppa, S.; Bianchi, E.; Allevi, P. (a cura di) (2008). *Musei e Gallerie di Milano: Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Le miniature*, vol. 4. Milano: Electa.

Carotti, G. (1901). *Capi d'arte appartenenti a S.E. la Duchessa Joséphine Melzi d'Eril Barbò*. Milano: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Pommerau, C. (a cura di) (2014). *Joséphine = Catalogo della mostra* (Paris, Musée du Luxembourg, 2014). Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Cusani, F. (1867). *Storia di Milano dall'origine ai nostri giorni e cenni storico statistici sulla città e province lombarde*, vol. 6. Milano: Pirotta e c.

Gennari, D. (1981). «Le intestazioni per le carte dell'Amministrazione Cisalpina e il contributo di Andrea Appiani». *Rassegna di studi e di notizie. Raccolte delle Stampe A. Bertarelli; Raccolte di Arte Applicata*; *Museo degli Strumenti Musicali*, 9, 307-44.

Gorgone, G.; Tittoni, M.E. (a cura di) (1997). *Da Montenotte a Campoformio: la rapida marcia di Napoleone Bonaparte = Catalogo della mostra* (Roma, Museo Napoleonico, 1997). Roma: L''Erma' di Bretschneider.

Honour, H. (1969). «The Italian Empire Style». *Apollo*, 80, 226.

Hubert, G. (2000). «Primi ritratti italiani del generale Bonaparte. Ipotesi e realtà». *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino = Atti del convegno* (Tolentino, 18-21 settembre 1997). Roma: Ministero Beni e Attività culturali, 79-85.

Leone, F. (2005). «'Chi è miglior pittore fa miglior ritratti': l'idea neoclassica di ritratto tra dibattito critico e testimonianze figurative». Sisi, C. (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*. Milano: Electa, 53-68.

Leone, F. (2006). «Andrea Appiani e il primato dell'affresco». Mazzocca, F. (a cura di), *Ottocento lombardo. Arti e decorazione*. Milano: Skira, 73-89.

Leone, F. (2015). *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1718)*. Milano: Skira.

Leone, F. (2018). «Appiani ritrattista del nuovo mondo: un inedito napoleonico». Grandesso, S.; Leone, F. (a cura di), *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 70-4.

Mangili, R. (1991). *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*. Milano: Mazzotta.

Marini Clarelli, M.V.; Mazzocca, F.; Sisi, C. (a cura di) (2009). *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato = Catalogo della mostra* (Roma, Scuderie del Quirinale, 2009). Milano: Skira.

Mazzocca, F. (1986). «Vicende e fortuna grafica dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani». Tittoni, E. et al. (1986), *Mito e Storia nei 'Fasti di Napoleone' di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso = Catalogo della mostra* (Roma, Museo Napoleonico, 1986). Roma: De Luca Editore, 17-26.

Mazzocca, F. (1999). «La Riconoscenza di Giuseppe Bossi. Identificazione di un capolavoro della pittura 'rivoluzionaria'». Calstelfranchi, L. et al. (a cura di), *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina = Incontro di studio* (Milano, 4-5 febbraio 1997). Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 63-8.

Mazzocca, F. (2002). «Appiani ritrattista tra la Milano dei Lumi e la corte napoleonica». *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*. Vicenza: Neri Pozza, 159-89.

Mazzocca, F. (2021). «Il ritrovato ritratto di Napoleone re d'Italia eseguito da Andrea Appiani per il conte Giuseppe Fenaroli Avogadro». D'Adda, R.; Onger, S. (a cura di), *Dante e Napoleone. Miti fondativi nella cultura bresciana di primo Ottocento = Catalogo della mostra* (Brescia, Palazzo Tosio; Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, 2021). Milano: Skira, 75-83.

Mazzocca, F.; Pirovano, C. (coordinamento scientifico di) (1993). *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, vol. 1. Milano: Electa.

Mazzocca, F.; Zanella Manara, E. (a cura di) (1998). *Giuseppe De Albertis, 1763-1845. Un pittore della realtà tra Appiani e Hayez = Catalogo della mostra* (Milano, Museo di Storia Contemporanea; Arona, ex Convento della Purificazione; Gallarate, Società Gallaratese per gli Studi Patri, 1998). Milano: Mazzotta.

Mazzocca, F. et al. (a cura di) (2002). *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 2002). Milano: Skira.

Mellini, G.L. (1992). «I Fasti Italici di Andrea Appiani». *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette o Ottocento*. Firenze: Vallecchi, 89-104.

Nicodemi, G. (1915). *La pittura milanese dell'età neoclassica*. Milano: Alfieri & Lacroix.

Nicodemi, G. (1921). «Nel centenario di Napoleone I. Ritratti di Napoleone dipinti dall'Appiani». *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, 8(5), 145-51.

Orsini, E. (a cura di) (*ante* 2005). *Andrea Appiani (1754-1817) = Catalogo della mostra* (Milano, Orsini Arte e Libri, *ante* 2005). Milano: Orsini Arte e Libri.

Oslon, R.J.M. (a cura di) (1992). *Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting = Catalogo della mostra* (Baltimora, The Walters Art Gallery, 1992-93; Worcester, Worcester Art Muse-

e-ISSN 2280-8841

um, 1993; Pittsburgh, The Frick Art Museum, 1993). Firenze: Centro Di.

Ottino Della Chiesa, A. (a cura di) (1959). *L'Età neoclassica in Lombardia = Catalogo della mostra* (Como, Villa Comunale dell'Olmo, 1959). Lipomo: Editore Cesare Nani.

Pivetta, M. (1997). «I 'Fasti di Napoleone': corsi e ricorsi storici». Bairati, Pivetta, Raponi 1997, 25-63.

Samek Ludovici, S. (1959). «La pittura neoclassica». *Storia di Milano*. Vol. 13, pt. 7, *L'Età Napoleonica (1796-1814)*. Milano: Treccani, 524-90.

Sannazzaro, G.B. (1993). «Per Alcune incisioni derivate da Andrea Appiani: L''Apoteosi di Psiche', 'Vénus caressant l'Amour' e i ritratti napoleonici». *Rassegna di Studi e Notizie*, 17, 269-327.

Sannazzaro, G.B. (1994a). «Affreschi di Appiani a Milano prima dell'avvento di Napoleone». *Labyrinthos*, 13(25-6), 143-81.

Sannazzaro, G.B. (1994b). «Nota di studio per le 'Storie di Psiche' di Andrea Appiani nella Rotonda della Villa Reale di Monza». Biscottini, P. (a cura di), *Il museo negato. Cento opere della Pinacoteca Civica di Monza = Catalogo della mostra* (Monza, Villa Reale, 1994). Milano: Tranchida Editori, 145-56.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 12 – Dicembre 2023

Corrado Ricci, pragmatico studioso: aspetti di critica d'arte nei testi del 'decennio museografico'

Emanuele Castoldi
Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This article aims to investigate the relationship between the museum-related publications of Corrado Ricci (1858-1934) – museum catalogues, monographs, articles and guidebooks – and his parallel work in the so-called 'museographic decade', i.e. the early stage of his career at the Regia Galleria of Parma, at Ravenna and at the Pinacoteca di Brera (1893-1908). The analysis of these writings with respect to their contexts enables their connections to art criticism, historical research and connoisseurship to be outlined. In addition, this analysis illustrates the museological criteria that were adopted and the functions of museum catalogues in a pivotal moment for museums in Italy, which were renovated at the turn of the century according to the teachings of Adolfo Venturi.

Keywords Corrado Ricci. Art Criticism. Museology. Museum Catalogues. Adolfo Venturi. Galleria Nazionale di Parma. Ravenna. Pinacoteca di Brera.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Parma attorno a *La R. Galleria*. – 3 La Galleria di Ravenna. – 4 Milano: la Pinacoteca di Brera.

1 Introduzione

Nell'*Avvertenza* alla *Nota delle pubblicazioni* richiesta nel 1929 dall'Accademia dei Lincei, lo stesso Corrado Ricci correlava, non senza orgoglio, lo sterminato catalogo delle pubblicazioni alla carriera svolta presso il Ministero della Pubblica Istruzione, da Parma a Roma, passando per Modena, Milano e Firenze (Ricci 1930, 4; cf. Levi 2008, 274).[1] Le sue ricerche, infatti, seguivano «spesso da vicino l'itinerario dei suoi incarichi» (Levi 2008, 277), in una rara sintesi di poligrafo e funzionario esemplari, e ne restituivano l'immagine di studioso erudito e pragmatico, la cui attività critica vedeva nelle collezioni curate un indispensabile punto di partenza. Il presente contributo si concentra sulla relazione tra gli scritti di ambito museale, i principi di metodo di stampo venturiano e le coeve pubblicazioni di critica d'arte. Una volta delineate le linee generali di ciascun intervento museale con l'ausilio della ricca bibliografia sul ravennate, si analizzeranno i principali testi redatti da Ricci al fine di descrivere e presentare al pubblico e agli studiosi il suo operato; infine, si considererà la rosa di pubblicazioni che ad essi possono legarsi a seconda dell'argomento – principalmente saggi e articoli in riviste. L'intento è quello di mostrare come tali pubblicazioni siano frutto, fin dai primi anni della carriera, di una concezione moderna nella gestione dei musei e nello studio delle loro collezioni: cataloghi e saggi divengono infatti fonti di informazioni aggiornate, ma anche strumenti di ricerca a integrazione del progetto museale e manifesti di metodo; non solo, la prossimità dei

Tengo a ringraziare la Prof.ssa Chiara Piva, che tra le aule di Ca' Foscari mi ha introdotto al tema dei cataloghi museali e mi ha motivato a proseguire lo studio su Ricci a Parma. Un grazie anche a Danilo Lupi e Myriam Pilutti Namer.

1 La *Nota delle pubblicazioni* è riedita e aggiornata in *In memoria di Corrado Ricci* 1935, 12-70, con un totale di 906 titoli fino alla morte nel 1934.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-06-26
Published 2023-12-04

Open access

Citation Castoldi, E. (2023). "Corrado Ricci, pragmatico studioso: aspetti di critica d'arte nei testi del 'decennio museografico'". *MDCCC*, 12, 245-264.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/013

temi permette di delineare un nesso tra produzione scientifica e incarichi istituzionali, dettato *in primis* dallo studio critico delle collezioni, ma anche da motivi di convenienza.

Nel mare dell'edito riccesco – 842 i titoli dichiarati nella *Nota* del 1930 –, il lasso cronologico individuato corrisponde a quello che Emiliani definiva 'decennio museografico', ovvero i primi dieci anni «o poco più» della carriera nei musei: dall'approdo nel 1893 alla Regia Galleria di Parma – il cui catalogo è edito nel 1896 – fino alla direzione della Pinacoteca di Brera, tra 1898 e 1903, e alle relative pubblicazioni del 1907-08 (Emiliani 1977, 31-2).[2]

2 Parma attorno a *La R. Galleria*

Corrado Ricci giunge a Parma a 35 anni, dopo un'iniziale formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Ravenna, la laurea in giurisprudenza nel 1882 a Bologna e un decennio di servizio presso la Biblioteca Universitaria felsinea, allora diretta da Olindo Guerrini. Questi anni risultano cruciali per diversi aspetti: da un lato la florida attività saggistica e di divulgazione – cui aggiungere novelle e versi –, la cui vastità di temi – non solo artistici, ma anche letterari, musicologici e storici –, si lega in buona parte all'erudizione locale; dall'altro l'inserimento nel *milieu* culturale cittadino, l'ingresso nei circoli carducciani e nella Deputazione di Storia Patria, le collaborazioni editoriali, il primo contatto e l'inizio della corrispondenza dal 1884 con Adolfo Venturi.[3] Tale insieme di esperienze, senza dimenticare i numerosi viaggi, porta Ricci ad alcune importanti posizioni di metodo e pensiero critico e operativo, inserite a modo di manifesto nella prefazione de *Il libro dei colori*, ricettario quattrocentesco edito con Olindo Guerrini. Qui, distinguendo tra «accademici» e «positivisti», stroncava i primi e le loro «logomachie sul bello, sul vero e sul buono» per indicare la via maestra dei secondi, fatta di «documenti e argomenti *tecnici* e *storici*, a definire le scuole e a considerarne la *fisiologia* e le *formule*» e propugnata da Cavalcaselle, Milanesi, Morelli, Frizzoni, Venturi, Toschi, Cantalamessa «ed altri pochissimi» (Guerrini, Ricci 2007, III-VI).[4] Emerge fin d'ora una posizione netta di «critica positiva» (Levi 2008, 274) nel solco di Adolfo Venturi, dove un valore primario è affidato per metodo allo scavo storiografico e documentario su base locale, accanto a un imprescindibile esame autoptico delle opere d'arte. Come ricorda Bosi Maramotti (1995, 9-25), tale sensibilità al dato d'archivio e alla notizia storiografica, propria di Ricci fin dagli esordi, gli derivava da un lato dalla sua formazione – il servizio presso la Biblioteca Universitaria accanto all'insegnamento di Carducci e della scuola storico positivista bolognese –, dall'altro dal confronto con Venturi, che lo introduce alla disciplina, ne indirizza le ricerche – come nel caso di Lorenzo da Viterbo, su artisti 'minori' – e gli fornisce un esempio di metodo negli studi museali con *La R. Galleria Estense* del 1882.[5]

Come si accennava, Ricci approda alla Pilotta all'inizio del 1893 in qualità di coadiutore, nominato, grazie alla mediazione di Venturi, per attuare a Parma, secondo la riforma del 1882, la separazione di gestione tra la locale Accademia e la Galleria, allora guidate dal pittore Cecrope Barilli. La situazione lamentevole in cui versa la Galleria per le inadempienze della direzione è testimoniata in questi primi mesi dalle lettere che Ricci

2 Il testo di Emiliani costituisce la più ricca biografia critica su Ricci. Per una scansione biografica della carriera, cf. Bertoni 2016 e Fabbri 2008, 372-80, che a sua volta rivede quella pubblicata in *In memoria di Corrado Ricci* 1935, 7-11. Nella definizione di «decennio museografico», Emiliani include anche la direzione dei musei fiorentini, dal 1903 al 1906. Si è preferito restringere la cronologia dal momento che negli anni fiorentini mancano cataloghi o saggi di argomento museologico, mentre sono pubblicate le nuove acquisizioni degli Uffizi. Cf. Ricci 1904e, 231-5: tra esse, il breve saggio dedicato alla tavola di Bartolomeo Caporali (Ricci 1904f, 38-9).

3 Sulla formazione di Ricci rimando a Emiliani 1977, 23-31; Domini 1986, 139-47; Bosi Maramotti 2000, 489-99; Balestri 2006, 41-75; Emiliani 2008, 27-35; Bazzocchi 2008, 45-57; Domini 2008, 121-31; Sciolla 2008c, 59-63. Anche solo scorrendo la *Nota delle pubblicazioni* ci si rende conto della gamma di studi intrapresi a tale altezza, dalla dantistica alla storia patria, alle arti figurative, alla musicologia; mentre dalla stessa *Nota*, eccezion fatta per il poema *Giobbe* composto con Guerrini, è espunta la produzione poetica, pubblicata «lungo trent'anni col solo risultato di vergognarmene per altrettanti» (Ricci 1930, 13).

4 Per riferimenti allo stesso testo, cf. Levi 2008, 274 e Domini 2008, 127.

5 Per un inquadramento sulla prospettiva di ricerca in Venturi – a partire dallo scavo documentario e storiografico nella ricostruzione del contesto culturale e collezionistico delle opere –, il testo di riferimento rimane Agosti 1996. Per i rapporti tra Ricci e Venturi a tali date, Emiliani 1977, 29-31 e Bosi Maramotti 1995, 9-38. Ricci esordisce negli studi su modello venturiano negli anni bolognesi, con un incremento dei contributi storico artistici. Se gli studi su Guidarello del 1880 e 1883, a partire dalla storiografia, ne ricostruivano l'«indole caratteristica» attraverso l'*ekfrasis* poetica e la «fantasia letteraria» (Bazzochi 2008, 50-5), l'articolo su Lorenzo da Viterbo (Ricci 1888) attorno alla Cappella Mazzatosta segna un passo avanti, nel ripercorrere fonti e scritti sulla chiesa, sugli affreschi e sul pittore. Concepito come risposta alle ricerche su Cosmè Tura di Venturi (Emiliani 1977, 30), il testo ne dichiara la filiazione nella sede della pubblicazione – l'*Archivio storico dell'arte* –, nella rivalutazione di un pittore quattrocentesco e nella collocazione al di fuori della geografia abituale, Ravenna e l'Emilia-Romagna, quale dimostrazione di un'abilità critica non soltanto localistica.

MDCC 1800
12, 2023, 245-264
e-ISSN 2280-8841

invia a Venturi, paragonabili, con le parole di Bosi Maramotti, a «bollettini di guerra» (Bosi Maramotti 1995, 26; Emiliani 1997, LXI-II).[6] Soltanto le dimissioni del Barilli in giugno e la sua conseguente qualifica a direttore permisero al ravennate di portare avanti la propria concezione con un intervento intensissimo, che provvide nel giro di quasi tre anni ad ampliare, riordinare, riallestire il museo, procurare nuove acquisizioni e dotare l'istituzione di un catalogo moderno, avviato fin dai primi mesi, ma edito per i tipi di Luigi Battei soltanto nel 1896 come atto di chiusura del suo mandato.[7]

La R. Galleria di Parma **[fig. 1]**, primo catalogo ragionato della collezione, si configura come un agile e compatto volume in-sedicesimo.[8] È suddiviso in due sezioni, la «Prefazione» (Ricci 1896d, I-XLVII) e l'apparato delle schede (1-404), cui aggiungere in apertura la pianta pieghevole del museo – introduzione visiva al nuovo ordinamento –, e in chiusura un'appendice documentaria (407-13) e gli indici delle opere per inventario e artisti, delle illustrazioni e generale (417-62).[9] La *R. Galleria* dimostra a una platea in potenza vasta la fruttuosa conduzione di un museo, finalmente scientifica: un intervento a tutto tondo – di cui il catalogo è parte fondante – che è presentato sia nella prima parte del testo, la «Prefazione», sia nell'articolo gemello redatto già nel 1894 per *Le Gallerie Nazionali Italiane* – rivista fondata da Venturi su modello tedesco e austriaco per illustrare l'efficienza delle nuove gestioni di musei nazionali e locali.[10] I due testi, strutturati in paragrafi tematici, si pongono l'obiettivo di delineare tanto la storia e la natura delle collezioni e dell'istituzione, quanto e soprattutto l'intervento

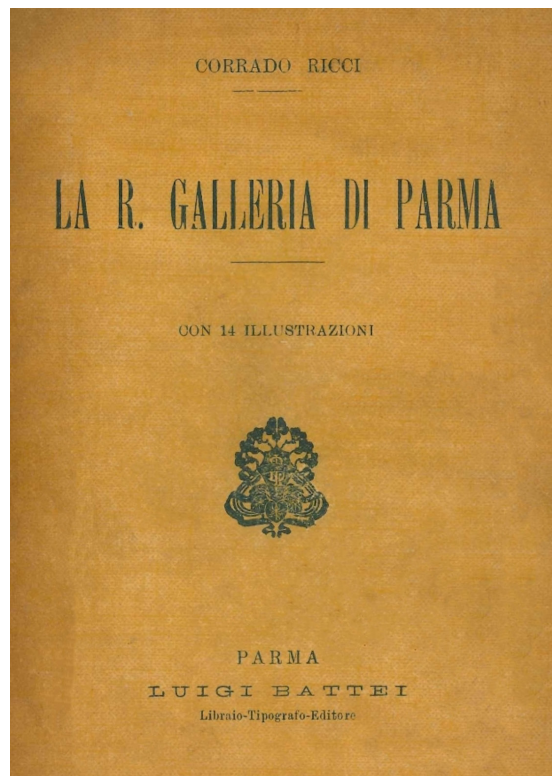



Figura 1 Ricci, C. (1896). *La R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei. Copertina.

proposto nei termini di allestimento e ordinamento: quello che Fornari Schianchi definisce «visione e premessa progettuale e motivazione e compiacimento del risultato ottenuto» (2008, 147).[11] «Prefazione» e articolo descrivono un intervento assai innovativo, ma realizzato empiricamente a partire

6 Tra le numerose note di colore del carteggio con Venturi, spicca l'episodio, riportato anche da Emiliani e Bosi Maramotti, in cui Ricci sorprese il Berilli nell'atto di ritrarre, come modello, il segretario della galleria (Archivio Venturi, VT R1 b56 60. Pisa: Scuola Normale Superiore). Spesso Venturi è costretto a redarguire l'amico, invitandolo a ignorare Barilli; il 20 febbraio 1893 per esempio gli scrive «Tu sei un impiegato nel ruolo dei Musei, l'altro è in via provvisoria direttore onorario. Ti fa gran paura un direttore onorario?!» (Fondo Ricci, Carteggi, vol. 199, 36994. Ravenna: Biblioteca Classense).

7 Per scansione e principi dell'intervento a Parma cf. Emiliani 1997, LXI-LXXIX; Fornari Schianchi 2008, 132-57. La scelta dell'editore è di per sé interessante: casa fondata da pochi anni, la Battei è fin da subito specializzata nell'editoria e fotografia d'arte del territorio. Ricci se ne serve a queste date per la maggior parte degli scritti di argomento parmigiano.

8 Con un totale di 467 pagine e 14 fotografie, il testo era disponibile in una versione economica a 3 lire e una di lusso a 7. Formato e prezzo conformano infatti il catalogo alle pubblicazioni promosse negli stessi anni da altri musei. Tipica del genere editoriale è inoltre la suddivisione in paragrafo introduttivo e *corpus* di schede. Basti in questa sede considerare altri due esempi virtuosi, come il catalogo di Brera di Giulio Carotti (1893), in 217 pagine e senza immagini, al costo di 1,5 lire; e quello della Galleria Sabauda di Alessandro Baudi di Vesme (1899), con 23 fotografie in 175 pagine, a 4 lire.

9 Già solo a un primo sguardo, appendice e indici dichiarano l'impostazione scientifica del testo.

10 Cf. Sciolla 2008c, 63-4; 2008a, 233-4; Di Macco 2008, 219-30. I due testi sono quasi identici: oltre a piccole differenze sulla struttura, si notino la digressione, presente solo nel catalogo, sulle ragioni ottiche della tinta delle pareti o il lungo passaggio sulle opere già attribuite a Parmigianino, nel catalogo affidato alle schede. L'articolo dimostra lo stato avanzato dei lavori entro il 1894, con il riordinamento pressoché compiuto. Inoltre, dai carteggi con Venturi emerge come tale testo sia nato anzitutto come relazione sui lavori da presentare a Parma, quindi sia reimpiegato per *Le Gallerie Nazionali Italiane*. Per la rivista, fondata da Venturi, cf. Sciolla 2008b, 231-6.

11 La promozione del proprio operato passa anche attraverso una critica alle gestioni passate; soltanto Paolo Toschi è oggetto di lodi per i suoi allestimenti, con una stima che Ricci gli accorda anche sul versante artistico esponendone le incisioni. In tal senso, si può affermare che nella «Prefazione» ogni argomento è introdotto da una *pars destruens* – la dispersione del patrimonio cittadino, gli ordinamenti e gli allestimenti passati – che enfatizzi la qualità dell'intervento riccesco.

e-ISSN 2280-8841

Figura 2 *L'ordinamento di Corrado Ricci. Sala ellittica (scuole toscana, lombarda e veneta)*. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Archivio Fotografico. Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Archivio Fotografico

dalla situazione specifica, e, pertanto, si connotano sia per il linguaggio informale e lontano da tecnicismi museologici (cf. Emiliani 1997, LXXIV), sia per la sovrapposizione di più argomenti e livelli di lettura, dalla critica d'arte agli aspetti di museografia.[12] Gli studi, e in particolare Emiliani (1977, 31-40; 1997, LXI-LXXVII), Levi (2004, 51-63) e Fornari Schianchi (2008, 132-57), si sono soffermati prevalentemente sulle soluzioni museografiche e museologiche. Da un lato vediamo un'applicazione empirica di quello che Emiliani (1977, 35-8) definisce criterio di «pura visibilità», ovvero di soluzioni allestitive che agevolino la visione delle opere d'arte senza interferenze, per esempio con la nota adozione di «un colore uniforme di creta, ossia un grigio piuttosto carico» (Ricci 1896d, XII) per le pareti. Dall'altro, Ricci dispone un ordinamento cronologico per scuole, modulato secondo la disponibilità, i confronti e i formati delle opere e condotto attraverso un criterio geografico 'centrifugo': ossia che a partire dalla scuola parmense, con Correggio e Parmigianino suoi massimi esponenti, passasse alle 'confinanti' scuole emiliane, quindi, allontanandosi ulteriormente da Parma, alle altre scuole italiane [fig. 2] ed estere.[13] Chiudono il percorso le sale iconografiche, dedicate alla

12 Riporto di seguito la sentenza di Emiliani 1997, LXXIV: «quella essenziale ventina di pagine che introducono il catalogo edito nel 1896 si libera, nella mano di Ricci, come un buon condensato di manualità operative elementari e una narrazione intessuta di ben individuate volontà museografiche. Non c'è bisogno di esagerare e di trasformare in tal modo le normali, corrette opinioni del Ricci […] in un trattato di aulica museologia. In quei decenni, e almeno in Italia, l'operatività del riordinamento e del restauro non s'era ancora ripiegata su se stessa, fino a costituire disciplina».

13 Nel debito rispetto ai progetti per la Galleria di Modena, Emiliani (1997, LXI) ricorda che Ricci ebbe modo di conoscerli nei precedenti incarichi alla Biblioteca Estense. Gli altri riferimenti richiamati derivano dai viaggi in Europa, specie in Germania e in Austria (cf. Emiliani 1977, 2-3, 35-40). A tale altezza l'ordinamento per scuole ha una tradizione consolidata, mentre per la sua messa in atto in Italia Ricci gioca un ruolo di rilievo, come ricorda Gamba nel discorso commemorativo del 1935: «Le Gallerie dello

Figura 3 Girolamo Mazzola Bedoli, *Allegoria dell'Immacolata Concezione*. 1533-36.
Olio su tela incollato su tavola, 365 × 210 cm. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta.
Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale

R. GALLERIA DI PARMA

SALA I.

SAGGI ACCADEMICI.

1. Doyen (Gabriele Francesco).

Nato in Parigi nel 1726, morto in Pietroburgo nel 1806. Fu scolaro del Van Loo. Vinse a vent' anni il gran premio per Roma, dove si recò nel 1748. Durante la sua dimora in Italia, visitò Napoli, Firenze, Venezia, Bologna, Parma, Piacenza, e sostò alcun tempo a Torino. Tornato in patria, fu nel 1759 ascritto all' Accademia. Poco vi rimase, che, chiamato a Pietroburgo, andò ad occuparvi un posto di professore, e a decorarvi il palazzo di Caterina II. Diverse sue opere sono a Parigi, come il Trionfo di Anfitrite, la Peste degli ardenti (nella chiesa di S. Rocco), la morte di S. Luigi, gli affreschi d' una cappella agl' Invalidi ecc.

La morte di Virginia, uccisa dal padre in cospetto del decemviro Appio Claudio e di molta folla.

Ad olio su tela: larg. 6,50 — alt. 3,83.

Innegabile l' abilità dell' artista nella composizione di tale scena, ricca, grandiosa e popolosa; ma innegabili del pari la convenzionalità accademica di certe pose e di certe tinte, e le scorrezioni di disegno.

È stato uno dei primi quadri entrati in Accademia. Chi lo dice donato dall' autore a don Filippo di Borbone; chi, acquistato dal duca Ferdinando. È voce che il Doyen l' eseguisse in due anni.

1

Figura 4 Ricci, C. (1896d). *La R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei. Scheda nr. 1, Gabriel François Doyen, *La morte di Virginia*, 1

topografia di Parma, ai generi del ritratto e del paesaggio.

Emergono già ora alcuni elementi di adesione del giovane Ricci al progetto di un museo venturiano.[14] Anzitutto, l'avvio del catalogo con la genealogia della collezione e dell'istituzione applica il principio de *La R. Galleria Estense* a un genere editoriale diverso, quello del catalogo ragionato, votato a un utilizzo pragmatico piuttosto che a una dettagliata narrazione saggistica. Tale ottica storico-istituzionale, che viene recuperata nella «Prefazione», a livello di allestimento può riscontrarsi soltanto nell'inclusione della sezione ottocentesca, legata alla tradizione accademica e alla scuola di Paolo Toschi, fondamentale sia per gli esiti dell'arte parmigiana sia per il suo ruolo nella storia del museo (Ricci 1896d, XXXI-III). Come osserva Donata Levi (2004, 55-7), non è infatti nell'interesse di Ricci recuperare tramite l'ordinamento la storia delle collezioni, argomento affidato piuttosto ai cenni storici del catalogo e ai cartellini delle opere.[15] Giocoforza, le raccolte della Pilotta, pur con significative aperture, mantengono un carattere fortemente regionale, se non cittadino, e permettono di svolgere la storia della pittura a Parma dal Quattro all'Ottocento. La centralità affidatale nell'ordinamento, e di conseguenza nei paragrafi della «Prefazione», adempie alla restituzione della scuola locale entro il caleidoscopio delle scuole artistiche italiane, secondo quell'indirizzo di studi 'territoriali' perpetrato negli scritti di Adolfo Venturi e in più occasioni da lui stesso auspicato (per esempio, cf. Venturi 1892, 52).[16] Infatti, i cenni critici inseriti, specie tra i paragrafi VII e XII, rendono il testo quasi un saggio sulla scuola parmense, attraverso la collezione e nonostante le lacune. Valga ricordare l'inquadramento critico del Quattrocento pre-correggesco, frutto di una città crocevia di stimoli tra Cremona, Venezia e Bologna; o l'introduzione del Cinquecento di Bedoli, Anselmi e Rondani nel solco di Parmigianino «e più del Correggio» (Ricci 1896d, XVIII, XXV). La stessa ricostruzione critica riecheggia anche nelle acquisizioni portate a termine: la pala per il Consorzio dei Vivi e dei Morti del Caselli colma la lacuna sul Quattrocento parmense, mentre le cornici originarie della *Madonna della Scodella* di Correggio e dell'*Immacolata* di Bedoli [fig. 3] dimostrano la sensibilità filologica di Ricci e al contempo valorizzano un'opera miliare del museo e un caposaldo della pittura parmigianinesca nel Cinquecento, cui non a caso si dedica maggior respiro tanto nelle schede quanto nell'allestimento.[17]

Le schede [fig. 4], ordinate secondo l'esposizione dei dipinti, realizzano quell'apparato di «brevi monografie dell'opera d'arte» (Venturi 1887, 240), adeguate quasi in tutto a quanto indicato dal

Stato erano ancora delle quadrerie all'antica, ossia serie di Sale tappezzate di quadri fino al soffitto» (1935, 149). L'applicazione del criterio geografico, vedremo, torna identica a Milano.

14 Per un inquadramento del museo nella concezione di Venturi, cf. Cavicchioli 2018, 193-202; Di Macco 2008, 219-30.

15 Il catalogo della Galleria Estense viene inizialmente richiesto a Venturi, ma il progetto decade con la decisione di trasferire le opere al Palazzo dei Musei. Per la storia delle collezioni, cf. Fornari Schianchi 1997, XXXVII-LIX.

16 Tra gli altri, cf. Sciolla 2008a, 6-11 e Cavicchioli 2018, 199.

17 Cf. Ricci 1896d, XVIII-IX; XXI-II; XXVI-II. Verso questi e pochi altri casi di particolare rilievo, Ricci dimostra un'attenzione singolare su più livelli: critico, attraverso schede lunghe e approfondite, con tanto di immagine fotografica a corredo per Correggio e Bedoli (106-10; 325-9; 118-25); allestitivo, dove a Correggio è dedicata una sezione apposita nella Rocchetta, mentre l'*Immacolata* del Bedoli è collocata nel nicchione a chiudere la prospettiva dei saloni ottocenteschi. Alla pubblicazione dei documenti relativi alle pale di Caselli e Bedoli è inoltre dedicata l'appendice (407-13). Tale insistenza è da leggersi sia come valorizzazione critica delle opere, sia come promozione di operazioni virtuose.

e-ISSN 2280-8841

Figura 5 Francesco Mazzola detto il Parmigianino (cerchia di), *Sposalizio di Santa Caterina*. Circa 1524. Olio su tela, 74 × 117 cm. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta. Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale

modenese (240-1).[18] È infatti lo stesso Venturi a fornire all'amico il modello da seguire, così come emerge dal carteggio nel giugno 1893, quando gli fa recapitare il materiale già redatto per l'Estense.[19] Se da un lato tale apparato fornisce le coordinate scientifiche dettagliate di ciascun'opera, dall'altro a esso è affidata la cesellatura critica, basata sullo scavo documentario e storiografico e sulla *connoisseurship*; tanto che, per rendere conto di tale lavoro di aggiornamento, lo schema delle schede è ampliato, in relazione ai dipinti ritenuti più significativi, alle dimensioni di brevi articoli in più paragrafi, come accade nel caso, il più evidente, dell'*Immacolata* del Bedoli (Ricci 1896d, 118-25). Così facendo, l'intera collezione è calata in un orizzonte critico aggiornato – rappresentato dagli studi di Crowe e Cavalcaselle, Burckhardt, Morelli e Frizzoni – e immessa nel dibattito scientifico, con la conseguenza di lasciare spesso da parte i nomi magniloquenti consegnati dalla tradizione locale: è il caso della riduzione, poi avallata da Berenson (Levi 2004, 51), del *corpus* di Parmigianino al solo *Sposalizio di santa Caterina* **[fig. 5]**, restituendo al Rondani, ad altri pittori o genericamente alla scuola parmigiana opere come lo *Sposalizio della Vergine* (inv. 44) o il *Battesimo di Cristo* (inv. 66); ancora, dell'attribuzione a Giulio Romano della *Deesis*, già data a Raffaello, e della considerazione della *Scapigliata* quale imitazione tarda di disegni leonardeschi (Ricci 1896d,

18 Cf. Agosti 1996, 61-8, 83-8; Cavicchioli 2018, 195. Per Venturi, la scheda doveva includere autore; denominazione dell'opera; data certa o approssimativa; notizie storiche su realizzazione e prezzo; destinazione originaria; committenti; vicende storiche; data di ingresso in museo; vicende attributive; chiarimenti del soggetto; fac-simile di firme, iscrizioni, sigilli; forma, dimensioni, tecnica; notizie di restauri; riproduzioni, copie o ulteriori versioni; disegni e altre opere connesse; infine numeri di inventario e catalogo (cf. Venturi 1887, 240-1). Nella *R. Galleria* le schede sono stilate secondo uno schema fisso minimo: numero di inventario; artista indicato per cognome o pseudonimo e nome tra parentesi; biografia; titolo o soggetto dell'opera; tecnica e dimensioni; eventuale descrizione iconografica e stilistica; provenienza. Variano lo schema le schede di ritratti, incisioni e acquerelli: per i primi, a conferma del loro valore storico-documentario, si aggiunge la biografia dell'effigiato; nelle altre la catalogazione è unificata in tabelle, secondo un sistema classificatorio sintetico adeguato alle tipologie artistiche.

19 Nella lettera si indicano i metodi di misurazione dei dipinti, ma soprattutto si scrive di far mandare a Parma le schede preparate per il catalogo della Galleria di Modena, «con la classificazione degli elementi descrittivi, storici, ecc.»: Fondo Ricci, Carteggi, vol. 199, 36997. Ravenna: Biblioteca Classense. Un'anticipazione del lavoro di schedatura è pubblicata nel 1894 (Ricci 1894c).

e-ISSN 2280-8841

rispettivamente XXIII-IV, 307-15; XXXVII, 22-4, 34-5).[20] Il catalogo, così concepito, diviene uno strumento a servizio degli studiosi, da consultare accanto allo schedario e all'inventario (Ricci 1894b, 41-2), segnando uno scarto abissale rispetto alle pubblicazioni sul museo che già si erano fregiate del titolo di 'catalogo'.[21]

Bastano questi cenni a far trasparire una linea più personale del ravennate: la sensibilità al *genius loci* e all'identità locale che si riverbera in alcune precise scelte autonome rispetto a Venturi – e che infatti non sono avallate di lì a poco alla Galleria Estense (Cecchini 2013b, 57-9). È il caso della sezione iconografica, dove la sala topografica e la raccolta di ritratti, in particolare farnesiani e borbonici, forniscono le coordinate storiche di Parma. Derivate rispettivamente dal museo della Rathaus di Vienna e dal Rijksmuseum (Ricci 1896d, XLI-IV), le due soluzioni assumono un valore documentario e identitario, per rintracciare il volto, i costumi e la vita della città secondo un principio di indagine localistica tipico della sensibilità di Ricci fin dai primi scritti.[22] *Genius loci* e criterio per scuole si incontrano nell'ordinamento della collezione: se Parma risulta al centro dell'esposizione, fulcro e vanto del museo sono le sale su Correggio e Parmigianino, nella prestigiosa sede della Rocchetta. Queste sono emblematiche sia per il recupero del rapporto, lacerato dalle dispersioni, con il contesto cittadino, sia per l'ambizione didattica di sopperire alle lacune restituendo un'immagine bilanciata dell'arte parmense: per Correggio, oltre ai dipinti si espongono «grandi e splendide fotografie isocromatiche» (Ricci 1896d, XLV) delle sue opere parmigiane sparse per i musei d'Europa.[23] Per Parmigianino, accanto allo *Sposalizio di Santa Caterina* si mostrano i disegni della collezione Sanvitale e copie «tutt'altro che destituite d'importanza» (XXIV), come le tele del Boselli dagli affreschi di Fontanellato. Il legame con il territorio nel catalogo si spinge oltre il museo: alle menzioni sui restauri in Galleria si aggiungono infatti gli interventi alla Camera di San Paolo e alla Cella di Santa Caterina dell'Araldi, schedate in coda al pari delle opere della collezione (Ricci 1896d, XLIV-V, 395-404).[24]

Il noto poligrafismo di Ricci non si affievolisce nel vortice dell'attività museale. Anzi, proprio a partire dalle collezioni lo studioso prende le mosse per approfondire temi di storia dell'arte a Parma e dimostrare la sua piena competenza in materia. È il caso anzitutto della monografia inglese su Correggio che, edita per Heinemann nel 1896, segna il fortunatissimo debutto internazionale dell'autore, con un impegno critico che risponde alla valorizzazione in atto a Parma e all'occasione del centenario correggesco.[25] Il volume, riccamente illustrato, ripercorre, a partire dai contesti storico-culturali in cui Correggio operò, la biografia del pittore, mentre nella seconda parte tratta dei singoli dipinti in una sorta di catalogo generale. Lo studio fa ampio uso per le opere parmigiane di passi trasposti dalle schede del catalogo, modificandone soltanto l'ordine.[26] Prendiamo l'esempio della *Madonna della Scodella* **[fig. 6]**: le schede forniscono anzitutto cenni storiografici, quindi descrizione iconografica e stilistica, stato di conservazione, cornice, documenti, fonti e provenienza (Ricci 1896d, 326-9); nella monografia, invece, seguiamo in traduzione le informazioni su documenti, fonti, provenienza, cornice, cenni storiografici, descrizione iconografica e stilistica, stato di conservazione (1896a, 284-9). All'anno precedente risale lo studio, di dimensioni più modeste, pubblicato in almeno due sedi (1895b, 1-25; 1896b) e dedicato a Parmigianino e ai suoi dipinti già presenti in città, quasi a motivare quelle lacune della Galleria che pure aveva tentato invano di colmare tramite lo scambio tra la pala Montini di Cima e la *Madonna dal collo lungo*, allora a Palazzo Pitti (cf. Fornari Schianchi 2008, 148). Il

20 Ricci dichiara così di appartenere alle fila dei conoscitori; per Parmigianino si dice «lieto d'avere, in questa esclusione, compagni autorevoli Adolfo Venturi, Gustavo Frizzoni, Sidney Colvin, Emil Iacobsen, Karl Woermann e parecchi altri» (Ricci 1896d, XXIII). Al contempo, tra i ringraziamenti finali figurano Venturi e Frizzoni, con cui è in assiduo contatto epistolare, oltre a eruditi locali, come Luigi Barbieri, e il sindaco Giovanni Mariotti, mentre si menzionano l'Archivio di Stato, Notarile e Comunale e la Biblioteca Palatina come sedi della ricerca (XLVI-II).

21 Il fine scientifico del catalogo è esplicitato nell'ultimo paragrafo del testo per *Le Gallerie Nazionali*, quale strumento di descrizione scientifica del museo secondo l'ordine dell'esposizione, privo però di indicazioni bibliografiche. Tra i precedenti testi sulla Galleria, Pigorini 1887 e Martini 1875 si definiscono 'catalogo', pur trattandosi di elenchi sintetici e inventariali delle opere esposte.

22 Sui molteplici significati – comunicativo, identitario, memorialistico – delle sale iconografiche cf. Cecchini 2013a, 104-16; 2013b, 51-68; Levi 2004, 58-60; Cantelli 2018, 288-9.

23 Tra i molti studi su Ricci e la fotografia, rimando a Donnini 1999, 331-55 e Leoni 1998, 71-80.

24 Ricci attua così quella funzione di tutela territoriale che Venturi intendeva in mano ai funzionari di galleria: cf. Cavicchioli 2018, 193-201; quindi Levi 2013a, 56-74 e 2013b, 15-29; Di Macco 2008, 219-30; nel caso parmigiano Emiliani 1997 LXVI-II e Fornari Schianchi 2008, 132-47.

25 Per le questioni del centenario, in occasione del quale Ricci scrive l'articolo *Le Maddalene del Correggio*, cf. Emiliani 1997, LXII e Bosi Maramotti 1995, 27-8.

26 Tale prassi di riutilizzo, già messa in evidenza da Levi (2008, 282) in relazione a *Santi e artisti*, appare ancor più diffusa e capillare.

e-ISSN 2280-8841

saggio su Parmigianino svolge una revisione dei dipinti parmigiani del pittore e commenta, dopo aver ricordato le erronee attribuzioni della letteratura locale, quelli confluiti nelle varie collezioni italiane e straniere. Lo spoglio delle opere si fonda sull'indagine storiografico-documentaria – solo in un secondo momento stilistica –, come evidente nell'analisi dei dipinti del Museo di Napoli descritti con gli inventari secenteschi delle collezioni Farnese alla mano (per esempio, Ricci 1896b, 12-20). Proprio attorno ai documenti farnesiani si concentra un altro filone di studi, che, confluito negli articoli per la rivista *Napoli nobilissima* tra 1894-95, nelle intenzioni dell'autore avrebbe contribuito a procurargli la direzione del Museo Nazionale – il cui mancato ottenimento è tra le cause di frattura con Venturi.[27] La comunione tra ricerca e carriera diventa qui ancora più stringente e motiva, a partire dagli argomenti di studio parmigiani comuni per la storia delle due collezioni, le ambizioni del funzionario.[28] Ancor più di prima, Ricci applica un metodo in primo luogo documentario, costruendo sugli inventari Farnese scoperti a Parma l'esame visivo di vari nuclei di arte emiliana confluiti a Napoli. Con il ricorrere degli stessi argomenti, assistiamo ad altri casi di 'riuso': ad esempio, leggiamo in più sedi la stessa analisi del ritratto di Galeazzo Sanvitale di Parmigianino, dove l'apparente 72 sulla medaglia dell'effigiato è sciolto nella sigla CF – *Comes Fontanellati* (Ricci 1895a, 13-15; 1896b, 15-17).[29] Non solo, a partire dai dipinti parmensi a Napoli Ricci inizia ad aprirsi timidamente a cronologie di primo Seicento, secolo marginale, per quanto schedato, nella trattazione de *La R. Galleria di Parma*, confermando a queste date un allineamento alle preferenze critiche di Venturi.[30] L'unica vera eccezione a studi rinascimentali è per ora costituita dall'opuscolo su Tiepolo a Parma, compilato nell'occasione del bicentenario dell'artista e concentrato sul dipinto della Pilotta dalla chiesa dei Cappuccini: mancando dati documentari, Ricci, a partire dalla letteratura artistica sulla pala d'altare,

Figura 6 Ricci, C. (1896d). *La R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei, 326. Correggio, *Madonna della Scodella.* Zincotipia dalla fotografia di Pietro dall'Olio

amplia le conoscenze sulla biografia del veneziano e ne delinea i rapporti con l'Accademia cittadina, in particolare tramite le lettere del segretario, l'abate Frugoni (Ricci 1896c). In conclusione, al di là della praticità e della sfumatura utilitaristica di tale produzione scientifica, tanto il catalogo quanto le pubblicazioni collaterali riescono a costituire un insieme perfettamente allineato agli orizzonti critici di Venturi, non solo, come già osservato, nel metodo di ricerca positivista; ma anche nell'attenzione agli aspetti 'territoriali', nell'interpretazione critica e coerente e nella restituzione della scuola locale – in questo

27 La nota vicenda si lega in larga parte al rinvenimento e alla pubblicazione dei documenti farnesiani e alla sottrazione dell'incarico al Museo di Napoli (cf. Santucci 2008, 160-9; Bosi Maramotti 1995, 29-33; Balestri 2006, 77-103).

28 Su sollecitazione del Ministero, Ricci nel 1897 elabora una proposta di riordinamento della pinacoteca di Napoli, con tanto di indicazioni metodologiche per lo studio e la schedatura delle opere (cf. Santucci 2008, 161-6), che sarebbe stata condotta a partire dai documenti farnesiani. I vari articoli su Napoli sono anticipati in termini assai simili in Ricci 1894a.

29 Ricci non abbandona gli studi su Parma: pubblica il saggio su Filippo Mazzola (Ricci 1898a, 4-8), che ancora persegue sulla rivista Napoli Nobilissima quel binomio, ormai sfumato, tra Parma e Napoli. Lo stesso testo è pubblicato come estratto dalla tipografia Vecchi di Trani, già impiegata per Ricci 1894a. Parimenti, negli anni milanesi, escono studi sui disegni di Correggio (1901a, 7-10) e Alessandro e Iosafat Araldi (1903a, 133-7).

30 Cf. Ricci 1895b, 179-21, dove si citano opere già a Parma di Schedoni, Amidano, Annibale Carracci. In effetti nel catalogo il Seicento riceve un'attenzione assai inferiore: si menzionano appena le opere in «Prefazione», le schede si accorciano, nemmeno si nomina il Teatro Farnese: «Mancava del resto alla sua tavolozza critica, a queste date precoci, la riconquista del secolo barocco […]» (Emiliani 1997, LXXVII). Il favore di Venturi in particolare per il Quattrocento emerge chiaro anche solo nei manifesti del 1887 e 1892 in merito alla politica di acquisizioni per i musei (cf. Cavicchioli 2018, 197-8).

xv passano senza che si trovi l'opera certa e il nome di qualche pittore ravennate. Appaiono di scuola forlivese, e quasi certamente di Baldassarre Carrari, i numeri 1, 2, 3, e 5 della Galleria con *Gesù catturato nell'orto di Getsemani, La discesa di Gesù al limbo* e due *Deposizioni*, una delle quali (n. 3) non è se non la replica d'un'altra che si trova nella Pinacoteca di Forlì col n. 107.

Un certo risveglio d'arte s'ebbe in Ravenna verso la fine del Quattrocento, ma fu dovuto quasi totalmente alla Repubblica veneziana che governava quella città. Così, mentre vi faceva lavorare gli scultori Marco Ceprini, Pietro Lombardi, coi figli Antonio e Tullio, Matteo da Ragusa, Giovanni Antonio milanese, e altri, ospitava alle sue scuole alcuni volenterosi giovani, come Nicolò Rondinelli, cresciuto all'insegnamento di Gian Bellino, e Severo che lavorò coi predetti Lombardi.

Il Rondinelli è infatti il primo pittore ravennate veramente notevole. Il Vasari lo chiama «eccellente» e dice che il Bellino «si servì molto di lui in tutte le opere sue». Nicolò non segue del maestro la tecnica soltanto, ma ne imita sino i lineamenti fisionomici. Lavorò per la sua patria ed anche per Forlì, dove la sua figura del *S. Sebastiano* sembra che fosse collocata sopra un altare del Duomo nel 1497. La Galleria ha oggi tre suoi lavori e più ne avrebbe se le autorità preposte a Ravenna nel 1816 fossero state sollecite a richiamare da Milano i loro quadri, restituiti dalla Francia all'Italia pel trattato dell'anno prima. Fra i quali si trovava anche quello famoso di Ercole Roberti appartenuto alla canonica portuense, ed ora esposto nella Pinacoteca di Brera, come i due del Rondinelli esprimenti *S. Giovanni Evangelista che lascia una sua reliquia a Galla Placidia* e una *Madonna fra i Ss. Nicolò da Bari, Agostino, Pietro e Bartolomeo*. L'altro suo quadro infine coi *Ss. Canzio, Canziano e Canzianilla* non trovò nemmeno posto a Brera, e se ne andò, sin dal 1847, sopra un altare della chiesa di Quarto Cagnino, frazione di Trenno, in provincia di Milano.

Dei tre quadri che si trovano in Ravenna, uno è stato venduto nel 1895 all'Accademia dall'Amministrazione dell'Ospedale di Cervia (n. 8, larg. 1,43, alt. 1,80). È una tavola malandata con una figura di santa ridipinta, mancante di un asse a destra e quindi di parte della figura di *S. Sebastiano*. Però la *Madonna, in trono, col figlio* è ancora in discreta condizione. Di recente è pure entrato il quadro con la *Vergine e il putto fra i Ss. Girolamo e Caterina*, che si trovava nella chiesa di Santa Croce, ov'era passato da quella dello Spirito Santo. La tempra (n. 6, su legno centinato, larg. 1,95, alt. 2,50) ha sofferto, non così però che non si scorga, nella larghezza della composizione, la bontà dei particolari nelle stoffe, nel vaso di frutta, negli ornamenti del trono, e l'armonia dei colori. Abbastanza conservata invece, e delle più pregevoli e sicure del maestro, per la vivacità, tutta veneziana, del colorito, è la tavola (n. 7, ad olio su legno, larg. 2,75, alt. 2,16) della Congregazione di

Figura 7 Ricci, C. (1898b). «La Galleria di Ravenna». Conti, R. (a cura di), *Atti dell'Accademia Ravennate per gli anni 1894-95-96 e 1897*. Ravenna: Premiata tipografia Calderini, 18-19. Passo su Nicolò Rondinelli

ACCADEMIA DI BELLE ARTI. 97

cui il P. Antonio Santi nel 1677 pose le ossa di Dante dopo una recognizione.

Tutte queste raccolte sono fornite di cataloghi completi e di schedari recenti, dovuti all'operosità del dott. Andrea Zoli bibliotecario e di Silvio Bernicoli vice-bibliotecario.

Accademia di Belle Arti.

(*Via Alfredo Baccarini, n. 3*). Fu fondata nel 1827, a spese del Comune e della Provincia di Ravenna con disegno d'Ignazio Sarti bolognese, e inaugurata due anni dopo. Ha la facciata d'ordine ionico semplice e non senza eleganza. Un'epigrafe di Pietro Giordani, che si legge nel vestibolo, ricorda e loda i promotori di questa istituzione, Lavinio de' Medici Spada, il card. Legato Agostino Rivarola e il conte Carlo Arrigoni.

Pian terreno. Il pavimento della sala, a destra del vestibolo, è formato da due musaici antichi, l'uno scoperto nel 1824 presso *S. Andrea*, l'altro disotterrato venti anni dopo in vicinanza della chiesa distrutta di S. Severo, in Classe. In questa sala e nelle opposte sono raccolti molti gessi levati dalle più celebri scolture antiche. Vi si trova anche il gesso di un cavallo morente ricavato dal vero ed appartenuto ad Antonio Canova.

Al *Piano superiore* sono ordinati diversi altri oggetti d'arte, una piccola raccolta di stampe, e una GALLERIA di quadri, dei quali indicheremo i più importanti. Gran parte d'essi furono trasferiti nell'Accademia nel 1829 dalla Biblioteca Comunale;

7

Figura 8 Ricci, C. (1897). *Guida di Ravenna*. Bologna: Ditta Nicola Zanichelli, 97. Passo sull'Accademia di Belle Arti

caso parmense, dalla prospettiva privilegiata di Correggio, Parmigianino e della dinastia farnesiana – entro il panorama degli studi. Un'indagine che non a caso ruota attorno al museo quale istituzione di riferimento, primo luogo d'incontro con l'illustrazione didattica della scuola locale secondo il progresso della disciplina.[31]

3 La Galleria di Ravenna

Si è inteso dilungarsi sul caso parmigiano poiché lo si ritiene emblematico del procedere di Ricci, tra ricerca e operato istituzionale, nel corso del decennio indicato. Ancora durante la direzione della Pilotta, forte del successo riscosso, il ravennate inizia ad accumulare incarichi a livello sia ministeriale sia locale: nel 1895 succede a Cantalamessa nella direzione della Galleria Estense, ma è anche chiamato nella natia Ravenna per riordinare la Galleria dell'Accademia di Belle Arti. Proprio su quest'ultimo caso vale la pena soffermarsi per inquadrare l'attività critica entro la cornice di un intervento museale. Già dal 1894 Ricci sovrintende al restauro e al riallestimento delle opere presso l'antica sede di via Beccarini.[32] Il funzionario dà conto dell'intervento ne *Le Gallerie Nazionali Italiane*, sede cui deve l'impostazione generale dei paragrafi (Ricci 1895c, 119-34), e nell'identico testo pubblicato negli *Atti dell'Accademia Ravennate* (1898b, 5-35).[33] Diversi sono i punti di contatto con il precedente articolo per *Le Gallerie Nazionali* e la «Prefazione» del catalogo di Parma: l'avvio con la storia delle collezioni e dell'istituzione, la critica schietta alla precedente situazione di disordine e

31 Oltre ai testi già citati per Venturi, cf. anche Sciolla 2008a, 6-11, che fornisce chiare linee di massima sulle istanze critiche del modenese.

32 La vasta bibliografia su Ricci e Ravenna spazia dall'attività letteraria alla tutela del patrimonio monumentale. Per le coordinate dell'intervento museale in queste date, cf. Spadoni 2008, 172-95, in particolare 178-80; Ceroni 2001, 2-6; Giovannini, Ricci 1988, 13-19.

33 Come per Parma, il testo si suddivide in paragrafi, qui 10, secondo una similissima scansione tematica. Come osserva Levi 2013a, 71-2, l'inserimento di articoli sui musei locali ne *Le Gallerie Nazionali* sottende al ruolo di guida e supervisione che per Venturi i musei nazionali avrebbe dovuto esercitare; mentre la pubblicazione dello stesso testo in due sedi consente una ricezione capillare tanto a livello nazionale e internazionale quanto a livello locale.

incuria – pur con le eccezioni di Alessandro Cappi, Sigismondo Romanini e Romolo Conti –, la proposta di ordinamento legata a doppio filo con l'esposizione storica dell'arte ravennate tramite le opere. Anche qui si segue il malleabile criterio per cronologia, dimensioni e scuole. Anzitutto in un'infilata di sale sono raccolti nuclei diversi, generalmente di piccolo formato: quindi le opere moderne, la ricca collezione di icone greco-bizantine poi confluita al Museo Nazionale, i dipinti dal Tre al Cinquecento di varie scuole e in ultimo l'effigie del Guidarello. Seguono, nei saloni realizzati appositamente nel 1889, le opere di medio e grande formato delle scuole romagnole, bolognese e, finalmente, ravennate, quest'ultima declinata cronologicamente dal Quattro al Seicento. Infine, chiudono l'esposizione i pochi dipinti che rimangono dalle altre scuole, ancora bolognese – con Tiarini, Guercino, Gessi, Franceschini –, toscana – la *Deposizione* di Vasari –, e veneta – i *Santi Quattro Coronati* di Jacopo Ligozzi. La natura stessa delle raccolte non permette che un approfondimento quasi esclusivamente su scala locale, cosa che abbiamo visto incontrare la sensibilità di Ricci studioso. Se in generale il saggio dà conto di ogni singolo dipinto con un inquadramento critico, per la sezione ravennate in particolare esso si trasforma, ancor più che a Parma, in una presentazione storica della scuola locale. Vi enuclea infatti, da Nicolò Rondinelli a Barbara Longhi, le figure dei principali suoi protagonisti attraverso i dipinti in museo, riportati uno ad uno con tanto di numero di inventario, tecnica e dimensioni, quasi a voler supplire alla mancanza di un catalogo ordinato per schede **[fig. 7]**.[34] La rivalutazione critica della scuola locale, a partire dal Quattrocento di matrice veneta importato da Rondinelli, allievo di Giovanni Bellini, risponde a un'operazione virtuosa che, di pari passo con l'ordinamento museale, restituisce alla città una sua precisa identità artistica, che vada oltre al patrimonio tardo antico e bizantino, e agli studi un tassello nel vasto mosaico delle scuole artistiche italiane.

Gli scritti ravennati costituiscono un'ampia fetta della produzione riccesca, anche se a queste date non strettamente legati all'attività museologica: come osservato, Ravenna rappresenta lo spazio in cui l'autore fin da giovane esercita con rigore e sentimento l'erudizione locale, negli studi sia letterari sia artistici. Oltre ai primi contributi sulla statua del Guidarello, Ricci si prova nella conoscenza dell'arte cittadina nelle due guide compilate nel 1878 e nel 1897 **[fig. 8]**, quest'ultima più volte riedita fino agli anni Venti, nelle quali si scrive anche della pinacoteca dell'Accademia.[35] Tra il primo e il secondo testo assistiamo però a un significativo scarto: da un lato, per il museo sono ricordate solo poche opere, con attribuzioni fuorvianti, in una trattazione memorialistica della città (1878, 171-5); dall'altro, a museo riordinato e con una maggiore maturità di studi, si inseriscono un cenno alla storia istituzionale e il riferimento alle opere della collezione per sala e scuola, con tanto di numero di inventario e riprese alla lettera dall'articolo de *Le Gallerie Nazionali*, per esempio nella descrizione del Guidarello (1897, 97-102) **[fig. 9]**.[36] In generale, l'incarico all'Accademia di Belle Arti non è che una briciola nella gamma di operazioni e studi condotti nella sua città. Vale la pena ricordare l'istituzione e la direzione della Soprintendenza ai Monumenti dal 1898 come prima attuazione a livello nazionale di un ufficio periferico di tutela: un passo avanti, già in qualche modo auspicato da Venturi, atto a dotare di un quadro istituzionale quegli interventi di supervisione territoriale che Ricci informalmente già esercitava a Parma.[37] Tornando agli scritti di questi anni, si può affermare che gli incarichi collaterali sui musei locali ricevono un'attenzione minore. Se la pinacoteca di Ravenna non è menzionata nel volume sulla città, inaugurale della collana *Italia artistica*, un ruolo di primo piano le è riservato, va da sé, nelle *Raccolte artistiche di Ravenna* del 1905, con larghissime citazioni dai saggi del 1895-98.[38] Una dinamica simile riguarda

34 Di ogni pittore Ricci dà un breve quadro storiografico e documentario; quindi, ne tratta l'opera attraverso i dipinti in museo. Così facendo, giunge a diverse acquisizioni, come il chiarimento sull'identità dei Cotignola, distinti in Bernardino e Francesco Zaganelli e Girolamo Marchesi, o l'identificazione dei ritratti di Luca Longhi. È emblematica, nell'intento narrativo sulla scuola locale, la citazione di artisti ravennati allora non rappresentati nelle collezioni, come Marco Dente o Matteo Ingoli – di cui plaude nel 1902 l'acquisizione tramite scambio con le Gallerie dell'Accademia di Venezia (Ricci 1902c, 188-9).

35 Per la collocazione dei testi sul Guidarello e su Ravenna nella produzione giovanile, le relative posizioni poetiche e storico-memorialiste, rimando a Bazzocchi 2008, 45-57 e Domini 2008, 121-31.

36 Per le guide e il genere periegetico in Ricci, cf. Sciolla 2008c, 67-9. Ricci stesso riconosce lo scarto tra le due guide di Ravenna: cf. Domenicali 2003, 19-20.

37 Molti sono gli studi dedicati a Ricci, la tutela e l'esperienza della Soprintendenza ravennate. Rimando a Muscolino 2008, 345-51; Domini 2003, 7-13; Stella 1997; Bencivenni 2004, 124-45.

38 Nell'*Italia artistica* l'attenzione verte, con un procedere memorialistico tra l'erudito e il divulgativo, sul patrimonio monumentale più iconico della città, per esempio ricordando del museo solo il Guidarello (Ricci 1902b, 80). Cf. Domenicali 2003, 14-22, per la minore attenzione in tale sede ai monumenti moderni. Le *Raccolte artistiche di Ravenna* (Ricci 1905a) avviano proprio con l'Accademia, trattata in due distinti capitoli che riprendono alla lettera molti passaggi dall'articolo per *Le Gallerie Nazionali*. Significativamente, il primo (9-18) consiste in una storia della pittura ravennate attraverso le opere del museo e della città, il secondo (19-27) verte sulla storia dell'istituzione, sulle altre scuole e sezioni e sul Guidarello.

MDCC 1800
12, 2023, 245-264
e-ISSN 2280-8841

Figura 9 Tullio Lombardo, *Lastra tombale di Guidarello Guidarelli*. Circa 1525. Marmo. Ravenna, Museo d'Arte della Città. © Autore

anche l'allestimento *ex novo* nel 1905 della pinacoteca di Volterra in Palazzo dei Priori, cui Ricci non dedica saggi né quasi accenna nel volume per l'*Italia artistica* dello stesso anno.[39]

4 Milano: la Pinacoteca di Brera

Nel dicembre 1898, dall'alto della crescente fama, il ravennate ottiene dalle mani di Giuseppe Bertini la direzione della Pinacoteca di Brera.[40] Ancor più che a Parma, Ricci interviene a trecentosessanta gradi e provvede all'ampliamento delle sale e della collezione, al riordinamento e riallestimento, all'edizione di testi scientifici a corredo: la nuova Pinacoteca, mai chiusa durante i lavori, è così inaugurata nel 1903 a fine mandato, prima dell'approdo ai musei fiorentini. Frutto dell'intervento sono due volumi, editi ben dopo il termine dei lavori: la monografia *La Pinacoteca di Brera* del 1907 [fig. 10] e il catalogo del 1908, di cui Ricci redige soltanto il «Cenno storico» – le schede spettano infatti al coadiutore e poi successore Francesco Malaguzzi Valeri: due strumenti complementari, pubblicati dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo e abbinati fin nelle copertine con impresso il

39 Come per *Ravenna*, anche in *Volterra* (1905b) Ricci non si dilunga sul museo cittadino. Tuttavia, le pitture più celebri sono inserite per via fotografica a corredo dei cenni agli artisti e al patrimonio della città. Per l'intervento, rimando alla pubblicazione *Corrado Ricci e Volterra* 2006.

40 La direzione di Brera costituisce uno degli episodi più indagati nella carriera di Ricci: rimando pertanto alla monografia di Balestri 2006,105-65; quindi ad Arrigoni 2008, 198-209 e Gioli 2004, 105-23.

e-ISSN 2280-8841

celebre Napoleone braidense.[41]

Il catalogo è esemplato su *La R. Galleria di Parma* nel formato e nella struttura.[42] Il «Cenno storico» ripercorre in 12 paragrafi l'ormai essenziale storia dell'istituzione e delle collezioni, che a partire da Venturi aveva assunto un ruolo costitutivo nell'operato scientifico di Ricci: dalla fondazione con Maria Teresa, passando alle spoliazioni e alle soppressioni sotto la gestione di Andrea Appiani, quindi i vari lasciti – tra cui quello Oggioni nel 1855 –, e infine la separazione dall'Accademia e la competente direzione Bertini.[43] La sintesi delega le informazioni sugli ingressi delle opere in galleria alle schede, cui Ricci aveva comunque fornito il modello redigendone un centinaio prima della conclusione dell'incarico (Ricci 1908, I). Rispetto a quelle parmigiane, nel catalogo di Brera esse si connotano per una lunghezza più bilanciata – anche per i capolavori non si superano le due pagine –, ma soprattutto per l'inserimento dei facsimili di firme e iscrizioni e delle bibliografie sulle vite degli artisti e sulle singole opere, quale ulteriore implemento dell'apparato scientifico.[44] Si noti poi come Malaguzzi Valeri citi puntualmente Ricci, le sue più recenti pubblicazioni su Brera come i suoi studi precedenti.

Figura 10 Ricci, C. (1907). *La Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Copertina.

Edita l'anno precedente, *La Pinacoteca di Brera* rappresenta il capolavoro politico ed editoriale di Corrado Ricci a tale altezza, inizialmente pensato per *Le Gallerie Nazionali*.[45] Egli vi traccia «la storia delle origini, degli ampliamenti, degli ordinamenti di Brera» (Ricci 1907, 277) includendo nell'ultimo capitolo il suo mandato e redige così, a distanza di 25 anni, la più compiuta risposta all'ormai storica *R. Galleria Estense* di Venturi (cf. Emiliani 1977, 51-3; Levi 2004, 56):[46] vi si adegua nel grande formato e nell'edizione lussuosa, ne rispetta i principi metodologici di ricerca documentaria e il flusso narrativo, intervallando il testo con le immagini delle opere, ora fotografiche e ben più numerose.[47] Al di là dell'impostazione generale, tra i due tomi osserviamo un significativo scarto: laddove Venturi descrive la storia di collezioni di origine dinastica a partire dalla devoluzione di Ferrara, supportata da un fitto *corpus* di documenti in calce a ogni capitolo, Ricci, che si concentra su un lasso cronologico di appena 135 anni, unifica in una narrazione organica una storia di acquisizioni discontinue. Inoltre, non riporta i documenti d'archivio, assottiglia le note e amplia la rosa degli argomenti: non solo la storia della raccolta, ma anche gli ordinamenti e i disordini passati, le politiche di acquisizione e gli infausti scambi, i danni subiti dalle opere nei trasferimenti e i loro restauri. In sintesi, Ricci mostra una sensibilità da storico dell'arte, ma anche da tecnico, funzionario e direttore, forte ormai di un'esperienza pratica nei

41 L'Istituto Nazionale d'Arti Grafiche di Bergamo si pone in questi anni come editore della maggior parte delle imprese di Ricci (cf. Levi 2008, 280).

42 Le 396 pagine, con pianta del museo, sono ripartite tra l'introduzione narrativa – qui più breve e redatta, appunto, da Ricci –, le schede in ordine di esposizione – redatte da Malaguzzi Valeri –, e gli indici.

43 Anche in questo caso, Ricci reimpiega e riassume passi da *La Pinacoteca di Brera* del 1907.

44 Su Malaguzzi Valeri a Brera, cf. Sicoli 2014, 219-39. Anch'egli, come Ricci, negli stessi anni pubblica articoli e saggi sulle opere della Pinacoteca.

45 Come ricorda Gioli (2004, 122-3), il testo è scritto all'inizio per *Le Gallerie Nazionali*, in piena continuità di indirizzo rispetto agli articoli su Parma e Ravenna. Ridotto poi alla trattazione del solo suo intervento, la cessata pubblicazione della rivista porta Ricci a pubblicarlo integralmente con l'Istituto d'Arti Grafiche.

46 Cf. Levi 2004, 55-8: come già osservato nel caso parmigiano, la narrazione storico-genealogica mutuata da Venturi non trova spazio nelle soluzioni di ordinamento proposte, privilegiando «la storia visiva delle tradizioni stilistiche» (58), e viene recuperata entro tale genere di pubblicazioni.

47 Le 263 immagini sono inoltre accompagnate dal numero di inventario e l'anno di acquisizione delle opere, divenendo un complemento essenziale alla trattazione storica.

Figura 11 Ricci, C. (1902a). *Gli affreschi di Bramante nella R. Pinacoteca di Brera*. Milano: Casa editrice Baldini, Castoldi & Co, 35. Donato di Pascuccio detto Donato Bramante, *L'uomo dall'alabarda*. Fotografia Montabone, di C. Fumagalli

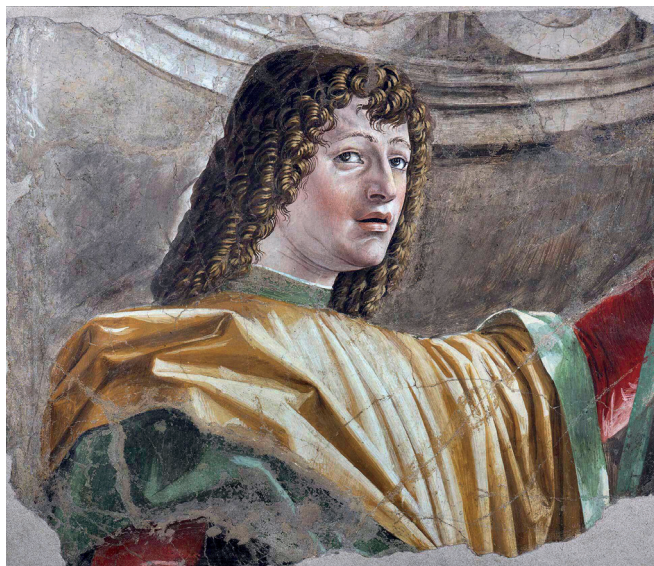



Figura 12 Donato di Pascuccio detto Donato Bramante, *L'uomo dall'alabarda*. Circa 1486. Affresco strappato trasportato su tela, 95 × 115 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. ©Pinacoteca di Brera, Milano

musei e di una consapevolezza metodologica con cui esprime assunti da manuale. Valga un esempio, a seguito dello sciagurato scambio che portò a Londra l'*Annunciazione* di Crivelli:

> Quale, di fronte a questo fatto innegabile, il dovere di una commissione d'arte e d'un direttore di Musei e Gallerie? Quello di mantenere intatto il patrimonio d'arte trasmessogli dai predecessori, d'ampliarlo e di tenerlo esposto all'apprezzamento e alla ricerca di tutti. [...] l'opera sua deve, nella più completa generalità, corrispondere alle svariate esigenze della critica e dei tempi e persuadersi che chi oggi sacrifica, per esempio, i Bolognesi del seicento o i bizantini del dugento, vale quanto colui che nel quattrocento dava di bianco ai giotteschi, nel periodo «dell'impero» spregiava i dipinti del Tiepolo, o quanto coloro che nel 1820 trattavano come merce di cambio una tavola del Crivelli, senza nemmeno pensare ai lontani diritti di quella chiesa donde era stata estirpata con dolore degli artisti e dei devoti. (Ricci 1907, 140-1)[48]

Come accennato, Ricci affida il suo intervento alla sezione finale del testo, quale capitolo conclusivo della storia di Brera. In continuità con le vicende delle collezioni, dà conto *in primis* del loro incremento durante il suo mandato (240-57), tramite acquisti, donazioni e soprattutto il rientro di opere già depositate nelle chiese lombarde.[49] Segue la descrizione dell'ordinamento (257-9), condotta questa volta sinteticamente. Le poche righe dedicate si traducono in una trattazione di metodo, dove si esplicitano i principi già impiegati a Parma. Leggiamo nero su bianco della scelta del criterio diacronico per scuole pittoriche, classificate nei rispettivi sviluppi, nelle novità da «intromissioni forestiere», negli elementi quindi che «costituiscono oggi i caposaldi della critica storico-artistica» (257-8). L'arte lombarda, nella divisione tra pre-leonardeschi, leonardeschi e post-leonardeschi, esemplifica nel testo tale concezione evolutiva, comune a tutte le scuole, per la quale aveva individuato in Correggio lo spartiacque dell'arte parmense secondo un prima e un poi. La trattazione prosegue con la pagina sugli ampliamenti, la cui necessità aveva costituito il vero limite della direzione Bertini e che Ricci ottiene in prevalenza trasferendo dipinti moderni e gessi al Castello Sforzesco. Con i nuovi spazi disponibili, ecco dispiegarsi le sezioni della

48 Si ricordi in proposito quanto Ricci si era speso per risparmiare gli affreschi della cupola di San Vitale, nella progressiva riabilitazione del Barocco, attraverso il celebre articolo *Concordato artistico* pubblicato su *Emporium* nel luglio 1900 (cf. Stella 1997, 58-88).

49 Per la politica di acquisizioni, cf. Arrigoni 2008, 204-7: ne *La Pinacoteca* le numerose acquisizioni di Ricci sono ripartite in acquisti, doni e ritiri dalle chiese lombarde, a loro volta ordinati per scuola (Ricci 1907, 240-57).

Pinacoteca (260-77): affreschi lombardi, scuola veneta, scuola lombarda, quindi emiliana, umbra, marchigiana, e così via.[50] È in questo frangente che si esplicita un secondo principio già in uso in Pilotta: le scuole sono disposte per contiguità geografica, così da sottolineare la continuità storico-stilistica agli occhi del visitatore, poiché «il considerare, l'una appresso all'altra, le scuole confinanti, conduce alla conoscenza delle influenze, dirò così, traboccate fuori d'essi limiti» (274).[51] Le pagine in questione non ospitano quegli approfondimenti critici che invece leggiamo nei corrispettivi testi per Parma e Ravenna: essi sono delegati al corpo del volume e soprattutto al catalogo di Malaguzzi Valeri. Non solo, Ricci ripercorre la scansione delle scuole e delle sale senza spendere troppe parole, dal momento che tale concezione innerva l'organizzazione di tutto il testo: la storia della raccolta, le spoliazioni, le acquisizioni per Brera sono presentate già nella suddivisione per scuole, così da giustificare, tramite la genealogia del museo, la sua natura nazionale e sovraregionale. Al contempo, l'allestimento diacronico delle singole scuole non sacrifica quell'attenzione localistico-identitaria propria del ravennate, anzi la cala entro un'istituzione di respiro corale, dove ogni regione, nell'elaborazione di un proprio fare artistico, possa trovare a Brera il luogo di rappresentanza, disposto scientificamente e aggiornato negli studi.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Aprile 1904 N. 4.

D'alcuni dipinti
di Bernardino da Cotignola

Una grande confusione regna ancora nella storia e nella critica d'arte rispetto ai pittori chiamati « *Cotignola* » dal luogo d'origine, grazioso paese sul fiume Senio, in Provincia di Ravenna, celebre come nido degli Sforza.

I Cotignola sono tre: Bernardino Zaganelli, Francesco Zaganelli e Girolamo Marchesi.

Non costanti i due primi in uno stile, hanno spesso lavorato insieme, cosicchè riesce difficile scernere nei dipinti di cooperazione la mano dell'uno e quella dell'altro. Poi è uscito dalla loro scuola il Marchesi che dapprima segue la loro maniera, ma, passato a Bologna, si trasforma e s'allarga ai nuovi contatti.

Si tratta nullameno di tre pittori mediocri salvatisi dall'oblio, anzi riguardati sempre, specie i due primi, per certa singolarità di forme e di colore, la quale è buona e, spesso, facile scorta per riconoscerli. E di riconoscerli succede spesso girando per le Gallerie di Europa dove sono sparsi in buon numero, generalmente col loro giusto nome, ma qualche volta anche con assegnazioni erronee o senza attribuzione.

Ecco qualche esempio. *Un Cristo che porta la croce,* vestito di bianco con una catena al collo, esposto nel Louvre col n. 1641 è così registrato nel catalogo: *Commencement du XVI siècle*. E' da segnarvi sotto tranquillamente il nome di Francesco Zaganelli.

A Bruxelles nella collezione Somzèe (num. 197) si vede una *Madonna col Bambino* che benedice una monaca a mani giunte, assistita da un Vescovo e da due angioletti. È un lavoro delicatissimo di Bernardino.

Nel castello di Chantilly (num. 50) per un quadro con la *Madonna, il putto, i Ss. Francesco e Antonio da Padova, un angioletto che suona e i due committenti, marito e moglie,* si fa il nome di Luca Longhi, mentre è opera incontestabile di Girolamo Marchesi.

Ma sarebbe troppo lungo parlar qui di tutte le opere riconosciute, o non per anche battezzate, di quei maestri, sui quali abbiamo raccolte moltissime notizie e altre ne andiamo trovando sempre.

***

Fissiamo qualche data. I due Zaganelli, che devono essere nati fra il 1460 e il 1470, lavorarono quasi sempre insieme. Segnato dal solo Francesco (durante il periodo della cooperazione (si trova un dipinto del 1506, e dal solo Bernardino, un *S. Sebastiano*.

Bernardino dev'essere premorto al fratello di parecchi anni. La sua fine è da mettersi fra il 1510 e il 1512. Infatti l'ultimo quadro, che reca il suo nome con quello del fratello, è del 1509. Nei dipinti seguenti, del 1514, 1518, 1519, non si legge più che il nome di Francesco.

Probabilmente fu in seguito alla morte di Bernardino che Francesco passò da Cotignola a Ravenna (dove lo si trova già nel 1513) con la moglie Cecilia e una femmina, almeno, lasciatagli orfana dal fratello, la quale poi si sposò in Ravenna a certo Giovan Pietro Bonetti e fece testamento il 27 ottobre 1523.

Francesco morì nel 1531. Dai libri del Monastero di S. Vitale in Ravenna risulta che nello scorcio del 1513 ottenne di abitare una casa di quel monastero per una lieve offerta che il pittore presentò rigorosamente sino al 1531 e che negli anni 1533 e 1534 fu data invece dalla vedova.

Gli estremi biografici di Girolamo Marchesi si conoscono .Nato in Cotignola nel 1471, morì in Roma nel 1540. Ma di lui, qui, non occorre parlare.

***

Il quadro segnato dal solo Bernardino si trova nella Galleria Nazionale di Londra e rappresenta un S. Sebastiano legato alla colonna, coperto solo ai fianchi ed al ventre da una fascia bianca, a pieghe sottili, ferito di quattro freccie, due nel petto e due nelle braccia, disposte con simmetria. È trattato tutto a colori chiari; i capelli ha levigati, le carni un po' violette, i piedi grandi ma disegnati con finezza. Più importante, per noi, è il fondo, più che dipinto miniato, con lontani alberelli a ventaglio, una città irta di torri, un castello sotto il quale passa un fiume d'acqua trasparente, che si svolge a si-

MILANO - BRERA. (*Fot. Alinari*).
BERNARDINO E FRANCESCO ZAGANELLI DA COTIGNOLA (1504).
Madonna e Santi.

Figura 13 Ricci, C. (1904b). «D'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola». *Rassegna d'arte*, 4(4), 49

Anche a Milano Ricci conferma la coincidenza tra scrittura e pratica museale. Come ricorda Balestri (2006, 108), diverse sono le pubblicazioni di questi anni che ruotano attorno alla Pinacoteca. A parte l'*Elenco dei dipinti di Brera* del 1902, un insieme consistente di articoli riguarda le acquisizioni portate a termine da Ricci: se per la pala di Cima richiamata da Casiglio (1901b, 108), il ritratto di Boltraffio (1903b, 103) e i due dipinti di Dosso da Bologna (1904c, 54-5) redige brevi segnalazioni corredate da un giudizio sulla qualità delle opere rispetto alla carriera degli artisti, il saggio sugli affreschi bramanteschi **[figg. 11-12]** (1902a) da palazzo Prinetti, già Panigarola, dimostra una levatura critica maggiore, a coronare anche a livello di studi uno dei più arditi raggiungimenti a Brera.[52] Il testo, corredato dall'appendice di natura storico-contestuale di Luca Beltrami, è edito all'indomani dell'ingresso degli affreschi in galleria ed è costruito, come di consueto nella metodologia positivista di Ricci, a partire da un'introduzione storiografica su Bramante pittore e incisore, per poi passare alla descrizione iconografica e stilistica delle opere e al loro collocamento critico tra Melozzo da Forlì e Bramantino. La rilettura degli affreschi costituisce un momento fondamentale dell'operazione, che dallo stacco e dall'acquisizione porta alla loro esposizione isolata, al pari dello *Sposalizio* di Raffaello, quale uno dei cardini della nuova Pinacoteca.[53] Analogamente, l'articolo sulla smembrata pala della Compagnia della Purificazione di Benozzo Gozzoli (Ricci 1904a, 1-12) promuove negli studi l'acquisizione di uno dei pannelli della predella: l'articolo approfondisce le parti note di quest'ultima sulla base di una revisione della storiografia, dell'iconografia e delle attribuzioni, con tanto di trascrizione del documento all'origine della commissione. Si osservi infine come in

50 Gioli 2004, 105-23 per gli ampliamenti, l'ordinamento e la scansione delle operazioni analizzati nel dettaglio.

51 Cf. Levi 2004, 51-64: gli stessi principi sono già esplicitati nella relazione sul Museo di Napoli inviata nel 1897 al Ministero.

52 La stessa strategia di pubblicare con anticipo l'elenco delle opere è messa in atto a Parma nel 1894 e a Bergamo nel 1913. La maggior parte degli scritti indicati appare sulla *Rassegna d'arte*, rivista promossa da Ricci accanto a Guido Cagnola: cf. Sciolla 2004, 165-79 per il ruolo di Ricci nella *Rassegna d'arte* e altre riviste tra Milano e Firenze.

53 Per la ricostruzione della questione, cf. Balestri 2006, 149-59. Nel 1902, l'appendice di Beltrami è pubblicata anche in *Rassegna d'Arte*, 2, 97-103. Come osservato, una simile coincidenza tra acquisizioni, studio critico e allestimento trova un precedente in Pilotta soprattutto rispetto alla pala dell'*Immacolata* di Mazzola Bedoli.

e-ISSN 2280-8841

Figura 14 Nicolò Rondinelli, *San Giovanni Evangelista appare a Galla Placidia*. Circa 1496-1510. Olio su tavola, 175 × 175 cm. Ravenna, Museo Nazionale, in deposito dalla Pinacoteca di Brera. © Pinacoteca di Brera, Milano

relazione al museo ritornino temi cari al ravennate, a conferma della possibilità di ricerca sulle scuole locali offerta dal carattere sovraregionale delle collezioni. È il caso del saggio, con un documento inedito dall'Archivio comunale di Ravenna, sulla *Pala Portuense* di Ercole de' Roberti (1904d); o, ancora più significativamente, del contributo su Bernardino e Francesco da Cotignola **[fig. 13]** (1904b), dove si ripercorre un circoscritto catalogo di opere tra Ravenna e Milano, oltre che Londra e Amsterdam.[54] Accanto agli Zaganelli è esemplare l'attenzione rivolta a Rondinelli quale capostipite della scuola ravennate: pittore le cui opere più importanti, già confluite a Brera, sono reintegrate nel percorso del museo (Ricci 1907, 244-5) ed esposte quali apri fila delle scuole romagnole (Malaguzzi Valeri 1908, 253-4), a partire dal San Giovanni Evangelista appare a Galla Placidia **[fig. 14]**.[55] Il saggio su Rondinelli, pubblicato solo nel 1919 e costruito come di consueto secondo una biografia documentata e un catalogo ragionato, sancisce a livello di studi una riscoperta del pittore, «scolaro di Giovanni Bellini», già lucida negli allestimenti di Ravenna e Milano.

In conclusione, il binomio ricerca-museo che Ricci apprende dagli insegnamenti di Venturi caratterizza la fervida attività sul patrimonio culturale durante il decennio museografico. Il museo scientificamente ordinato diviene uno strumento di conoscenza a servizio degli studi e, viceversa, la ricerca contribuisce alla classificazione delle collezioni e alla definizione delle loro esposizioni. Il museo di Ricci incarna quell'ideale di «organismo vivente» più volte indicato da Venturi (1891, 389), a tal punto che egli ammette, in un passaggio ben noto de *La Pinacoteca di Brera*, la possibilità, con l'avanzar degli studi, del superamento di un ordinamento per scuole in uno «per maniere e per tempo, [...] come ci lascia pensare l'armoniosissima sala della Galleria Pitti in cui, sotto la vôlta di Pietro da Cortona, si trovano riuniti il Tintoretto, il Rubens e il Rembrandt» (Ricci 1907, 257). Così facendo, Corrado Ricci non solo vincola all'andamento della propria carriera parte della produzione scientifica, ma se ne serve, non senza ripetizioni né sacrificando uno spontaneo interesse per gli studi locali, per promuovere il proprio operato e la propria concezione istituzionale, quale autonoma declinazione del pensiero di Venturi: un museo moderno al passo con gli studi e con il contesto europeo, in dialogo con l'identità culturale del territorio che rappresenta, connotato da una forte impronta didattica, strumento di conservazione e tutela del patrimonio.[56]

54 Tra i filoni di studi distinti da Sciolla per la *Rassegna d'arte* (2004, 172-4), gli articoli qui menzionati rientrano in quello sulla pittura rinascimentale emiliana e romagnola, confermando gli interessi localistici attorno all'attività museale.

55 Vale la pena annotare il risentimento sulla mancata restituzione nel 1816 dei capolavori requisiti dalla natale Ravenna, da Rondinelli a Barocci a Ercole de' Roberti (Ricci 1907, 116).

56 Tali aspetti sono pienamente riconosciuti già al suo tempo, come testimonia Gamba 1935, 149-57, che loda l'intento didattico degli ordinamenti di Ricci, definiti logici e razionali «senza tuttavia offendere mai per essi le ragioni estetiche» (157).

MDCC 1800
12, 2023, 245-264
e-ISSN 2280-8841

Bibliografia

Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*. Venezia: Marsilio.

Arrigoni, L. (2008). «Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera». Emiliani, Spadoni 2008, 198-209.

Atti del quarto congresso storico italiano (1899) = *Atti del convegno* (Firenze, 19-28 settembre 1889). Firenze: G.P. Vieusseux; R. Deputazione di Storia Patria per la Toscana, l'Umbria e le Marche.

Balestri, L. (2006). *Il colore di Milano: Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*. Bologna: Nuova S1.

Baudi di Vesme, A. (1899). *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*. Torino: Vincenzo Bona.

Bazzocchi, M.A. (2008). «Le immagini di un sogno: Corrado Ricci, le radici bolognesi e la scrittura per l'arte». Emiliani, Spadoni 2008, 45-58.

Bencivenni, M. (2004). «Corrado Ricci e la tutela dei monumenti in Italia». Emiliani, Domini 2004, 125-45.

Bertoni, C. (2016). s.v. «Corrado Ricci». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, 240, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/.

Bosi Maramotti, G. (1995). «I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci». Agosti, G. (a cura di), *Incontri venturiani, 22 gennaio, 11 giugno 1991*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 9-38. Archivio di Adolfo Venturi 4.

Bosi Maramotti, G. (2000). «Gli anni bolognesi di Corrado Ricci». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, 4(5), 489-500.

Cantelli, C. (2018). «Corrado Ricci: le radici estetico-antropologiche di una politica museale». *Aisthesis*, 11(2), 287-99.

Carotti, G. (1896). *Catalogo della Regia Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera): con brevi cenni intorno all'origine e alla formazione di questa pinacoteca*. Milano: Stabilimento G. Civelli.

Cavicchioli, S. (2018). «Il museo dello storico dell'arte. Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita». Costa, S.; Callegari, P.; Pizzo, M. (a cura di), *L'Italia dei musei. 1860-1960*. Bologna: Bologna University Press, 193-201.

Cecchini, S. (2013a). «La tutela attraverso il museo. Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori il Parlamento». *Annali di critica d'arte*, 9, 103-16.

Cecchini, S. (2013b). «Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di parlare ad un ampio pubblico». *Il capitale culturale*, 8, 51-64.

Ceroni, N. (2001). «Da Galleria dell'Accademia a Museo d'Arte della Città. Vicende e trasformazioni». Ceroni, N. (a cura di), *Pinacoteca comunale di Ravenna, Museo d'Arte della Città. La Collezione Antica*. Ravenna: Longo Editore, 1-11.

Corrado Ricci e Volterra (2006). Volterra: Gian Piero Migliorini Edizioni.

Di Macco, M. (2008). «Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)». D'Onofrio, M. (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi* = *Atti del convegno* (Roma, 25-26 ottobre 2006). Modena: Panini, 219-30.

Domini, D. (1986). «Corrado Ricci nella cultura italiana tra Otto e Novecento». *Studi romagnoli*, 37, 139-47.

Domini, D. (1999). «Appunti sul rapporto tra arte e fotografia in Corrado Ricci». Lombardini, N.; Novara, P.; Tramonti, S. (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*. Ravenna: Società di studi Ravennati, 331-55.

Domini, D. (2003). «Per la bellezza di Ravenna: storia arte e natura. L'opera di tutela di Corrado Ricci e di Luigi Rava. 1897-1909». *Classense*, 2, 7-13.

Domini, D. (2008). «La formazione intellettuale (1878-1890)». Emiliani, Spadoni 2008, 121-30.

Emiliani, A. (1977). «Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia». *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 37, 23-69.

Emiliani, A. (1997). «Corrado Ricci, museografia e restauro fra iniziativa locale e progetto tecnico-scientifico». Fornari Schianchi, L. (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma: catalogo delle opere*. Vol. 1, *Dall'antico al Cinquecento*. 5 voll. Milano: F.M. Ricci, LXI-LXXVII.

Emiliani, A. (2008). «Quattro punti di politica istituzionale». Emiliani, Spadoni 2008, 27-44.

Emiliani, A.; Domini, D. (a cura di) (2004). *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto* = *Atti del convegno* (Ravenna, 27-28 settembre 2001). Ravenna: Longo. Interventi classensi 21.

Emiliani, A.; Spadoni, C. (a cura di) (2008). *La cura del bello: musei, storie e paesaggi per Corrado Ricci* = *Catalogo della mostra* (Ravenna, 9 marzo-22 giugno 2008). Milano: Electa.

Fabbri, A. (2008). «Biografia». Emiliani, Spadoni 2008, 372-80.

Fornari Schianchi, L. (1997). «Come si forma un museo: il caso della Galleria Nazionale di Parma». Fornari Schianchi, L. (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma: catalogo delle opere*. Vol. 1, *Dall'antico al Cinquecento*. 5 voll. Milano: F.M. Ricci, XXXVII-LIX.

Fornari Schianchi, L. (2008). «Corrado Ricci in Parma allo scadere dell'Ottocento». Emiliani, Spadoni 2008, 132-59.

Gamba, C. (1935). «Corrado Ricci e i riordinamenti di gallerie». *In memoria di Corrado Ricci*. Roma: Arti Grafiche F.lli Palombi, 149-57.

Gioli, A. (2004). «L'ordinamento della Pinacoteca di Brera». Emiliani, Domini 2004, 105-23.

Giovannini C.; Ricci, F. (1988). «Notizie storiche». *Pinacoteca comunale di Ravenna. Opere dal XIV al XVIII secolo*. Ravenna: Edizioni Essegi, 13-19.

Guerrini, O.; Ricci, C. [1887] (2007). *Il libro dei colori. Segreti del secolo XV*. A cura di P. Castellani, P. Urbino: Edizioni Quattro Venti.

Leoni, E. (1998). «Corrado Ricci e la fotografia, tra documento e sensazione». *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, 19, 71-80.

Levi, D. (2004). «Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica». Emiliani, Domini 2004, 51-63.

Levi, D. (2008). «Studioso infaticabile e scrittore di rara fecondità». Emiliani, Spadoni 2008, 272-87.

Levi, D. (2013a). «Gallerie nazionali e musei locali: il contributo di Adolfo Venturi funzionario del ministero». Pascucci, G. (a cura di), *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie* = *Atti della giornata*

di studi (Urbino, 11 aprile 2011). Ancona: Il lavoro editoriale, 56-74.
Levi, D. (2013b). «L'affermazione di una figura professionale: lo storico dell'arte tra tutela e ordinamento». *Annali di critica d'arte*, 9(2), 15-29.
In memoria di Corrado Ricci (1935). Roma: Arti Grafiche F.lli Palombi.
Malaguzzi Valeri, F. (1908). *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
Martini, P. (1875). *Catalogo delle opere esposte nella Regia Pinacoteca di Parma e complemento della guida*. Parma: Tipografia G. Ferrari.
Muscolino, C. (2008). «La Soprintendenza di Ravenna. Da primo modello a ultimo avamposto». *La cura del bello: musei, storie e paesaggi per Corrado Ricci = Catalogo della mostra* (Ravenna, 9 marzo-22 giugno 2008). Milano: Electa, 345-51.
Pigorini, L. (1887). *Catalogo della Regia Pinacoteca di Parma*. Parma: Tipografia Ferrari e Pellegrini.
Ricci, C. (1878). *Ravenna e i suoi dintorni*. Ravenna: Antonio e Gio. David editori.
Ricci, C. (1888). «Lorenzo da Viterbo». *Archivio Storico dell'Arte*, 1, 26-34; 3, 60-7.
Ricci, C. (1894a). *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo di Napoli*. Trani: Tipografia dell'editore V. Vecchi.
Ricci, C. (1894b). *Elenco dei quadri della R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei.
Ricci, C. (1894c). «La R. Galleria di Parma». *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 1, 14-44.
Ricci, C. (1895a). «Ancora dei quadri parmensi del Museo di Napoli». *Napoli Nobilissima*, 4(1), 13-14.
Ricci, C. (1895b). «Di alcuni quadri del Parmigianino già esistenti in Parma». *Archivio storico delle province parmensi*, 4, 1-25.
Ricci, C. (1895c). «La Galleria di Ravenna». *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 3, 119-34.
Ricci, C. (1896a). *Antonio Allegri da Correggio, His Life, His Friends, and His Time*. London: W. Heinemann.
Ricci, C. (1896b). *Di alcuni quadri del Parmigianino già esistenti in Parma*. Parma: Luigi Battei.
Ricci, C. (1896c). *I rapporti di G.B. Tiepolo con Parma*. Parma: Luigi Battei.
Ricci, C. (1896d). *La R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei.
Ricci, C. (1897). *Guida di Ravenna*. Bologna: Ditta Nicola Zanichelli.
Ricci, C. (1898a). «Filippo Mazzola». *Napoli Nobilissima*, 7(1), 4-8.
Ricci, C. (1898b). «La Galleria di Ravenna». Conti, R. (a cura di), *Atti dell'Accademia Ravennate per gli anni 1894-95-96 e 1897*. Ravenna: Premiata tipografia Calderini.
Ricci, C. (1901a). «Spigolature su Correggio». *Rassegna d'arte*, 1(1), 7-10.
Ricci, C. (1901b). «Una gran tela di G.B. Cima da Conegliano». *Rassegna d'arte*, 1(7), 108.
Ricci, C. (1902a). *Gli affreschi di Bramante nella R. Pinacoteca di Brera*. Milano: Casa editrice Baldini, Castoldi & Co.
Ricci, C. (1902b). *Ravenna*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
Ricci, C. (1902c). «Ravenna». *Rassegna d'arte*, 2(11-12), 188-9.
Ricci, C. (1903a). «Alessandro e Iosafat Araldi». *Rassegna d'arte*, 3(9), 133-7.
Ricci, C. (1903b). «Un ritratto del Boltraffio ora entrato nella R. Pinacoteca di Brera». *L'Illustrazione Italiana*, 30(6), 103.
Ricci, C. (1904a). «Benozzo Gozzoli. La pala della Compagnia della Purificazione». *Rivista d'arte*, 1, 1-12.
Ricci, C. (1904b). «D'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola». *Rassegna d'arte*, 4(4), 49-52.
Ricci, C. (1904c). «Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera». *Rassegna d'arte*, 4(4), 54-5.
Ricci, C. (1904d). «La pala portuense d'Ercole Roberti». *Rassegna d'arte*, 4(1), 11-12.
Ricci, C. (1904e). «Nuovi acquisti della Galleria degli Uffizi e del Museo Nazionale di Firenze». *Emporium*, 20(12), 231-5.
Ricci, C. (1904f). «Una tavola di Bartolomeo Caporali». *Rivista d'arte*, 2, 38-9.
Ricci, C. (1905a). *Raccolte artistiche di Ravenna*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
Ricci, C. (1905b). *Volterra*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
Ricci, C. (1907). *La Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
Ricci, C. (1908). «Cenno storico». Malaguzzi Valeri 1908, I-X.
Ricci, C. (1919). «Uno scolaro di Giovanni Bellini: Nicolò Rondinelli». *Venezia. Rassegna d'arte e storia*, 1, 9-34.
Ricci, C. (1930). *Nota delle pubblicazioni di Corrado Ricci (1877-1931)*. Ravenna: Società tipo-editrice ravennate e mutilati.
Santucci, M. (2008). «Corrado Ricci a Napoli». Emiliani, Spadoni 2008, 160-9.
Sciolla, G.C. (2004). «Corrado Ricci dalla 'Rassegna d'arte' alla 'Rivista d'arte'». Emiliani, Domini 2004, 165-79.
Sciolla, G.C. (2008a). «Adolfo Venturi e il rinnovamento della storia dell'arte in Italia». Battilani, A.; Raimondi, N.; Sponzelli E. (a cura di), *Attualità e memoria in Adolfo Venturi = Atti del convegno* (Modena, 20 ottobre 2006). Modena: Edizioni Artestampa, 6-11.
Sciolla, G.C. (2008b). «Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi». D'Onofrio, M. (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi = Atti del convegno* (Roma, 25-26 ottobre 2006). Modena: Panini, 231-6.
Sciolla, G.C. (2008c). «Le riviste e le guide». Emiliani, Spadoni 2008, 59-72.
Sicoli, S. (2014). «L'ispettore Malaguzzi Valeri alla Pinacoteca di Brera: un decennio di attività (1903-1914)». Rovetta, A.; Sciolla, G.C. (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928): tra storiografia artistica, museo e tutela = Atti del convegno* (Milano, 19 ottobre; Bologna, 20-21 ottobre 2011). Milano: Scalpendi Editore, 217-39.
Spadoni, C. (2008). «Ravenna. La città del paradigma». Emiliani, Spadoni 2008, 172-95.
Stella, E.M. (1997). *"Quelle pitture ardite e disinvolte". Corrado Ricci fra restauro e conservazione*. Faenza; Ravenna: C.N.R., Istituto di Ricerche Tecnologiche per la Ceramica. Quaderni IRTEC 7.
Venturi, A. (1882). *La R. Galleria Estense*. Modena: Toschi.
Venturi, A. (1887). «Per la Storia dell'Arte». *Rivista storica italiana*, 4, 229-50.
Venturi, A. (1891). «Questioni d'arte». *Archivio storico dell'arte*, 4, 389-96.
Venturi, A. (1892). «Per l'Arte». *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, 3(37), 45-58.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 12 – Dicembre 2023

Il museo archeologico di uno scrittore: Carlo Dossi a Corbetta

Germana Perani
Ricercatrice indipendente

Abstract In 1895, the writer and diplomat Carlo Dossi (1849-1910) retired to Corbetta, near Milan, and devoted himself to archaeological field research, leading excavations in the area and designing his own museum. If we look at the *Antiquarium forense* set up by Giacomo Boni in Rome, we can see that the innovative and up-to-date aspects are the hallmark of this museum. In addition, the museum's specialised library is reviewed, pointing out the complex nature of this place, which is now assessed as a tool for narrating the story of this territory in a captivating and multimedial way.

Keywords Carlo Dossi. Giacomo Boni. Antiquarium Forense. Museum in Corbetta. Note azzurre.

Sommario

1 Una complessa figura di intellettuale

Il carattere multiforme della personalità di Carlo Dossi lo ha visto protagonista in molti settori della vita culturale lombarda e italiana.

Nota e indagata dalla letteratura scientifica è la sua attività di scrittore, esponente di spicco della Scapigliatura milanese.[1]

La celebrazione del centenario della morte (novembre 2010), ha riacceso l'interesse su questo eclettico e affascinante personaggio, portando alla ripubblicazione, da parte dell'editore Adelphi, delle *Note azzurre*[2] e dando vita a vari momenti di approfondimento sulla figura di Dossi, indagando sui diversi aspetti della sua personalità. Importante è stata senza dubbio la giornata di studi organizzata alla Casa del Manzoni, significativamente intitolata *Carlo Dossi. Lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo* (Spera, Stella 2014). L'Università Roma Tre dedica invece alcune giornate di studio al Dossi

Desidero ringraziare Maria Mimmo, direttrice della Fondazione Casa Museo Pisani Dossi, Francesca Macchi di Cellere e Alberto Massari per aver agevolato in ogni modo le mie ricerche. Per spunti, riletture e suggerimenti ringrazio inoltre Lucia Cataldo, Stefania Jorio, Myriam Pilutti Namer, Angela Surace e Pietro Tamburrini.
A mio marito Carlo un ringraziamento particolare per le riprese fotografiche dell'allestimento museale di Corbetta e per le piacevoli conversazioni dossiane che hanno allietato molte delle nostre serate.

1 Su Dossi scrittore si veda Reali 1994, 101 nota 1. Non sono mancati inoltre singoli contributi che hanno approfondito le relazioni e i rapporti di amicizia del Dossi con altri intellettuali vicini alla scapigliatura, in particolare Paolo Gorini (Carli 2002; 2003).

2 L'edizione in oggetto, sempre a cura di Dante Isella, è arricchita da un importante saggio di Niccolò Reverdini sulla storia editoriale delle *Note Azzurre* (Reverdini 2010).

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-06-22
Published 2023-12-04

Open access

Citation Perani, G. (2023). "Il museo archeologico di uno scrittore: Carlo Dossi a Corbetta". *MDCCC 1800*, 12, 265-292.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/014

Figura 1 Corbetta (MI). Il cortile della villa Pisani Dossi. © C. Tomba

scrittore e uomo di stato (Giovanardi, Lioce 2012).

L'interesse per il Dossi è continuato anche dopo il momento delle celebrazioni del centenario. In particolare, il saggio di Enrico Serra analizza l'attività di Carlo Dossi, anzi di Alberto Pisani, al Ministero degli Affari Esteri di cui curò un'importante riforma (Serra 2015). Da ultimo si segnala la voce «Pisani Dossi» nel *Dizionario biografico degli italiani* (Lioce 2015) con gli aggiornamenti bibliografici relativi sia all'edizione delle opere, sia ai diversi aspetti della sua poliedrica personalità.

Non è stata invece per nulla indagata la figura di Dossi museologo; aspetto questo solo sfiorato nel saggio di Gemma Sena Chiesa (2014, 439-47) e in quello di Myriam Pilutti Namer (2020, 59 nota 13).

Nel 1901, quando, con la collocazione a riposo d'autorità, conseguente alla morte di Francesco Crispi, si ha il triste epilogo della brillante carriera diplomatica di Carlo Dossi, l'eclettico scrittore si ritira nella villa di Corbetta, dove avvia indagini archeologiche nei terreni di sua proprietà, così come anche in terreni di altri proprietari, con essi confinanti, e progetta la creazione di un museo per raccogliere, oltre ai materiali provenienti da questi scavi, anche quelli raccolti e acquistati durante i soggiorni a Roma, in Colombia, luoghi legati alla sua carriera diplomatica **[fig. 1]**.[3]

Una *Nota azzurra*, datata 1 dicembre 1904, illustra, come in un dettagliato 'cronoprogramma', i diversi ambiti cui l'autore vuole indirizzare le proprie energie nell'anno corrente e in quello successivo. Tra questi, programmati per il 1905, *vi sono gli scavi e gli aquisti* [sic!] *per il museo di Corbetta*.[4]

3 Una carriera che, iniziata con un posto di volontario al Ministero degli Affari Esteri nel 1872, si conclude quasi subito con le dimissioni di Dossi, insofferente della vita ministeriale, per riprendere, sotto l'urgenza di stringenti necessità finanziarie, nel 1877 e concludersi nel 1895, dopo la disfatta di Adua che segna un pesante fallimento della politica estera di Francesco Crispi, che gli aveva affidato importanti incarichi diplomatici (Lioce 2015).

4 *Nota azzurra* 5745. Il cronoprogramma abbraccia gli anni dal 1905 al 1908-09 e prevede la pubblicazione della *Rovaniana* (1905) e della *Goriniana* (1908-09), il compimento della facciata della casa di Corbetta (1905), la conclusione dei lavori di sistemazione (1908-09) e la prosecuzione dei lavori nella casa del Dosso Pisani a Cardina (CO).

2 Carlo Dossi e l'archeologia 'da campo'. Il contesto culturale lombardo e le premesse per la costituzione del museo di Corbetta

Gli estremi cronologici della *Nota* 5745, tra il 1904 e il 1905, sono gli stessi che si ritrovano nei documenti dell'archivio di Corbetta, per la prima volta esaminati in occasione di questo studio. Tuttavia potrebbe essere riduttivo vedere nella realizzazione del museo solo la definizione di un *ubi consistam* per i molti materiali archeologici di cui si componeva la raccolta dossiana, soprattutto considerando che nel museo, sito a pianterreno della villa, non vengono sistemati i materiali provenienti dagli acquisti effettuati da Carlo Dossi in Grecia, a Roma o sul mercato antiquario. Tali acquisizioni risalgono agli anni romani di Dossi, dal 1877 al 1891, in cui ricopre importanti incarichi diplomatici nel governo Crispi (Lioce 2015) e al periodo dell'attività diplomatica ad Atene, di cui le *Note Azzurre* forniscono interessanti testimonianze. La raccolta dei bolli della terra sigillata, in particolare, inizia negli anni Settanta e prosegue anche dopo il ritiro a Corbetta, raggiungendo il ragguardevole numero di 30.000 pezzi.[5]

Essi sono sistemati al piano superiore della villa di Corbetta o, nel caso delle iscrizioni, murate con altri reperti marmorei lungo le pareti dove la scala porta dal pianterreno al piano nobile e ai locali dello studio,[6] della collezione archeologica, della biblioteca e dell'archivio, quasi a sottolineare, con la separazione spaziale, il superamento dell'approccio collezionistico agli oggetti antichi, collegato cioè alla storia personale e agli interessi culturali specifici del collezionista e destinato a cristallizzarsi nella specifica forma contenutistica ed espositiva da lui pensata (Pinna 2020, 659) e l'approdo ad un uso del reperto archeologico funzionale alla comprensione di più complessi fenomeni, legati al popolamento della regione o alle relazioni tra le diverse culture **[figg. 2-4]**.

La scelta di realizzare un museo, e i materiali che Carlo Dossi decide di esporvi, provenienti dagli scavi da lui stesso condotti nel territorio milanese, risponde dunque all'esigenza di ricostruire in modo scientifico il quadro del popolamento in alcune aree di questo territorio e si inserisce nell'attenzione al recupero delle testimonianze delle popolazioni antiche molto vivo negli ambienti colti milanesi nei decenni finali dell'Ottocento; attenzione che andava di pari passo con la preoccupazione per una loro tutela, che ben si coglie nelle parole di Bernardino Biondelli, docente all'Accademia Scientifico-Letteraria.[7]

Una preoccupazione presente anche al neonato stato unitario che, attraverso gli interventi di Giovanni Fiorelli e Giovanni Carlo Conestabile, inizia a riflettere sui temi della tutela del patrimonio archeologico e ad emanare di conseguenza linee di indirizzo unitarie per la salvaguardia dei beni culturali attraverso l'istituzione della Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti ad opera di Ruggiero Bonghi nel 1875.

L'archeologia lombarda in questo scorcio del XIX secolo dà inoltre un forte impulso alle indagini archeologiche in siti preistorici, anche grazie alla presenza di istituti quali il Museo di Storia Naturale e la Società Geologica. Questo orientamento della ricerca è in sintonia con quello dell'indagine archeologica in Italia in quegli anni che, inserendosi a sua volta in un più largo movimento di idee di respiro europeo, inteso a definire le identità nazionali attraverso le diverse 'preistorie', espressione di specifiche tradizioni locali dei singoli paesi (Settis 1993, 8), privilegia appunto le ricerche in ambito protostorico rispetto a quelle dell'archeologia classica, in cui rimaneva indiscusso il primato tedesco (5). In questo tipo di indagini, inoltre, il reperto archeologico viene inserito in un contesto più globale, definito dagli aspetti ambientali, geologici e naturalistici.

A Milano non mancavano inoltre riviste che pubblicavano edizioni di materiali rinvenuti negli scavi preistorici. Tra il 1860 e il 1870 erano pubblicati in città più di centottanta periodici (Calegari. Castelletti, Cermesoni 2015, 678-80).

Oltre al vivo interesse per la paletnologia, a Milano l'Accademia Scientifico-Letteraria istituisce il corso di Archeologia e Numismatica che, nel 1873-74, prevede un ampio programma, costituito da: 'Monumenti greci, etruschi e romani. Classificazione delle serie numismatiche greche e romane. Geografia ed epigrafia numismatica. Storia dei monumenti applicati all'illustrazione delle singole nazioni'. Inoltre al corso di archeologia era collegato quello di antichità classiche, tenuto da Elias Lattes, che comprendeva anche lo studio dell'epigrafia (Sena Chiesa 2001, 757).

5 Un significativo apporto alla costituzione di questa collezione viene fornito al Dossi da Alessandro Ostini, impiegato al Ministero degli Affari Esteri (Reali 1994, 103-4).

6 Mauro Reali pubblica una lettera di Alessandro Ostini, referente di Dossi per gli acquisti di antichità a Roma, in cui si parla proprio del progetto di decorare le pareti delle scale con frammenti epigrafici (1994, 103-6).

7 Sena Chiesa 2014, 441 e nota 20 con bibliografia precedente.

Figura 2
Corbetta (MI). Scalone di accesso al piano nobile, dove sono collocati l'archivio e la collezione archeologica. © C. Tomba

3 La biblioteca archeologica di Corbetta: elementi per la definizione della personalità di Carlo Dossi archeologo

Non ci sono noti i tempi entro cui si costituì la sezione archeologica della biblioteca di Corbetta.[8] Molti dei volumi in essa presenti sono collegati ai diversi temi del dibattito archeologico milanese e lombardo; è il caso, ad esempio, delle opere di argomento egittologico che figurano in alcune delle macroaree al suo interno individuate, ad esempio il lavoro sull'Egitto antico di Champollion. Milano partecipa, al pari di Torino, Bologna e Firenze, al fervore di studi egittologici e all'interesse per le antichità egizie, conseguenti alla decifrazione dei geroglifici da parte dello studioso francese e alla spedizione franco italiana, da lui organizzata tra il 1828 e il 1829 con Rosellini (Piacentini 2010, 16).

Le macroaree individuate **[graf. 1]** evidenziano inoltre una corrispondenza abbastanza puntuale con gli ambiti di ricerca e le discipline accese nel corso di Archeologia e Numismatica dell'Accademia Scientifico-Letteraria. Non si può inoltre escludere che alcune opere o alcune delle sezioni indicate nel grafico siano da collegare anche al progetto del museo cui il Dossi attende dopo il suo forzato ritiro a vita privata nella villa di Corbetta. Si deve forse vedere in questa prospettiva la collezione di cataloghi dei musei, dove si ha una sensibile prevalenza per le collezioni ceramiche **[tab. 1]** o per le iscrizioni.

La considerevole estensione del settore topografico, che contiene testi di topografia lombarda,

8 La biblioteca archeologica, una parte molto modesta del cospicuo patrimonio librario conservato nella villa di Corbetta, che ammonta a circa 15.000 volumi, è composta da 174 libri (monografie e collane) e da un significativo numero di estratti e opuscoli, ordinatamente disposti nelle ante cieche della libreria. Ad oggi è stata conclusa la schedatura dei testi, mentre non sono ancora stati considerati gli estratti e gli opuscoli, se non quelli che l'autore ha deliberatamente collocato assieme ai volumi. Anche la biblioteca specialistica di Corbetta, collocata in una sala del museo, risulta varia, come quella della villa del Dosso a Cardina (Casiraghi 2020, 139), sia per l'epoca di edizione dei testi, che spazia dal XV al XX secolo, sia per la varietà di argomenti in essi trattati. Sul tema rimando a Perani c.d.s.

MDCCC 1800
12, 2023, 265-292
e-ISSN 2280-8841

Figura 3 Corbetta (MI). Una delle sale espositive della collezione archeologica di Carlo Dossi al primo piano della villa. © C. Tomba

Figura 4 Corbetta (MI). La seconda sala destinata all'esposizione dei reperti della collezione archeologica dossiana. © C. Tomba

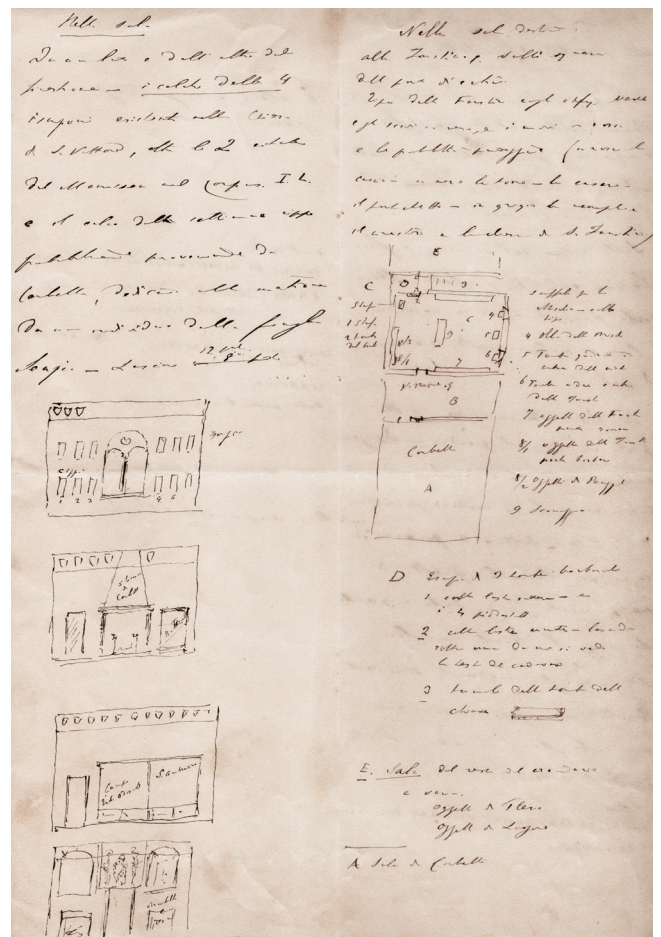
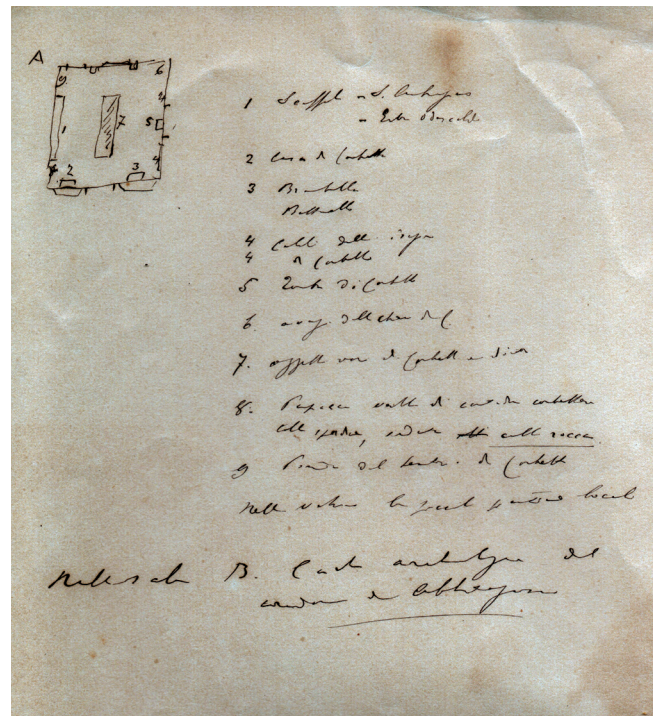
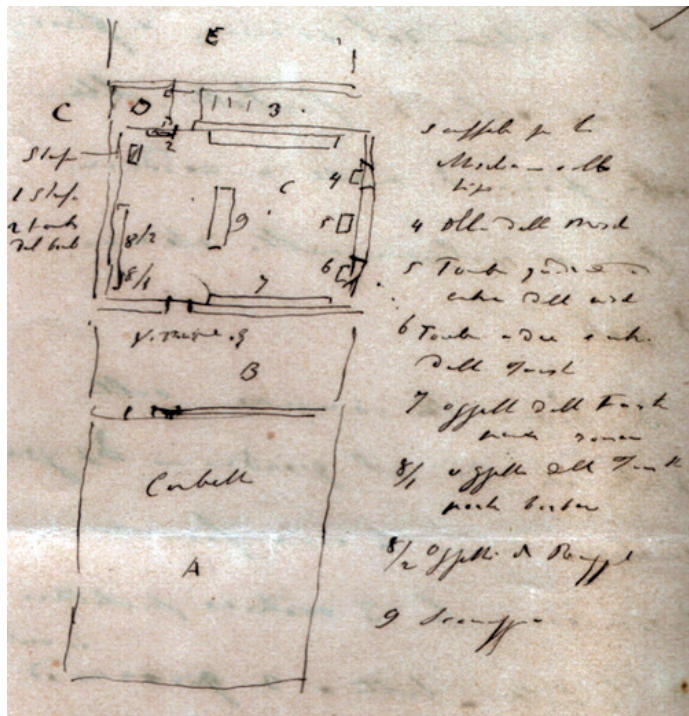



Figure 5-7
Carlo Dossi, schizzo progettuale delle sale del museo di Corbetta.
Documento senza data. Inchiostro su carta.
Conservato nell'archivio di Corbetta, cartella Museo. © A. Massari

italiana, romana soprattutto, ma anche dell'Africa romana, dell'Egitto e del vicino Oriente, e di quello relativo agli scavi e all'illustrazione di complessi monumentali potrebbe forse ricollegarsi agli insegnamenti di 'monumenti greci etruschi e romani e di storia dei monumenti applicata all'illustrazione delle singole nazioni', attivati all'Accademia **[tabb. 2-3]**. Anche i molti testi di antichità, classiche e non solo **[tab. 4]**, si possono forse mettere in relazione con l'attivazione del corso di antichità, tenuto, come già detto, da Elia Lattes all'interno della stessa istituzione nell'ambito dell'insegnamento dell'archeologia.

Anche la macroarea dei manuali è discretamente ampia, con una particolare attenzione a quelli di storia e storia delle religioni **[tabb. 5-6]**. Il considerevole numero di testi di argomento epigrafico **[graf. 2]** **[tab. 7]** tra i quali figurano manuali, quali l'*Epigrafia latina* di Serafino Ricci, ed edizioni di iscrizioni provenienti da diversi municipi antichi, quali *Le antiche iscrizioni ticinesi* di P.V. Aldini (1831) e *Le antiche lapidi di Bergamo* di G. Finazzi (1875), riflette l'approccio filologico e rigoroso all'epigrafia di impronta tedesca e mostra in Dossi la consapevolezza del valore non solo antiquario delle iscrizioni, ma anche di preziosi documenti utili per la ricostruzione della storia patria. La presenza del *Corpus Inscriptionum Latinarum* (*CIL*) del Mommsen evidenzia come Dossi conosca i più aggiornati strumenti di studio delle antiche iscrizioni e i *corpora* più moderni. Tuttavia la scelta di possedere solo alcuni volumi dell'opera, ad esempio quello sulle iscrizioni dell'Italia settentrionale (*CIL* V, 1-2 con supplemento) e quello dedicato all'*instrumentum domesticum* con i 'bolli figulini' (*CIL* XV), appare legata agli interessi dell'archeologo e collezionista, ben conscio del valore delle epigrafi come documento storico, da considerare nel complesso delle testimonianze antiche relative ad un territorio, e maniacalmente appassionato per i marchi di fabbrica sulle forme della terra sigillata, i *piccoli monumenti epigrafici* che gli suggeriscono però riflessioni sull'archeologia materiale ancor oggi sostanzialmente valide. I molti volumi di epigrafia potrebbero però collegarsi anche al suo *furor inscribendi*, che porta agli esiti senza dubbio singolari della villa del Dosso Pisani a Cardina (CO), dove Dossi si cimenta, ad esempio, nella stesura di un'epigrafe funeraria dedicata… alla cagnolina Tea o dove, nella cucina della stessa dimora, rivisita la celeberrima iscrizione pompeiana *Cave canem*, con un più pertinente *Cave felem*, per arrivare infine alle toccanti iscrizioni del portico degli amici e delle amiche. Questo *furor* potrebbe anche giustificare la presenza nella biblioteca di *CIL* IV, dedicato alle iscrizioni pompeiane, mentre non sembrano al momento riconducibili a precisi filoni di ricerca o interessi del Dossi i volumi VII e VIII del *Corpus*, dedicati alle iscrizioni della Britannia e dell'Africa.

La significativa presenza di testi e repertori di lingua etrusca **[tab. 8]** corrisponde all'interesse per questa disciplina che si manifesta fin dagli inizi dell'Ottocento e che si collega al più generale interesse per gli Etruschi in prospettiva 'risorgimentale', poiché vengono considerati come i primi unificatori dei popoli italici prima della conquista romana. Ma la presenza nella biblioteca di Corbetta del volume di Elia Lattes *Iscrizioni paleolatine dei fittili e dei bronzi di provenienza etrusca* documenta la partecipazione di Dossi al dibattito che si era acceso all'interno dell'Accademia Scientifico-Letteraria tra l'archeologia più 'romantica' rappresentata dall'eclettico Bernardino Biondelli e quella improntata al metodo delle scienze naturali e della filologia di stampo tedesco, rappresentata appunto dal Lattes. Inoltre, può non essere estranea a questo interesse la passione per le lingue antiche che hanno una parte importante nella definizione di quel complesso impasto linguistico che è la lingua di Dossi, ben esemplificato dalle *Note azzurre*.

Anche l'ampiezza della macroarea 'materiali' e soprattutto il significativo numero di studi dedicati alla ceramica **[tab. 9]** si potrebbe correlare con l'interesse che il Dossi manifesta per la cultura materiale antica, anche in polemica, come si vedrà, con l'archeologia ufficiale, attenta invece ai monumenti grandi e importanti. Considerando poi la tipologia o le caratteristiche di alcune opere della biblioteca archeologica, non si può escludere che alcuni testi siano stati acquistati per la loro preziosità, rarità e bellezza. È nota infatti la cura del Dossi anche per l'aspetto paratestuale del libro, che lo portava a scegliere di persona formato, font, carta per la stampa e la copertina per l'edizione delle sue opere; elementi tipografici tutti che concorrevano a creare il 'vestito' del libro, necessario perché il pensiero in esso espresso, ovvero la forma letteraria, avesse il maggior successo possibile.[9] Si può forse giustificare così la presenza a Corbetta di due opere di Atanasio Kircher: il *Prodromus coptus sive aegyptiacus* (1636) e l'*Obeliscus Pamphilus* (1650). Del primo, in cui l'autore sostiene la possibilità di decifrare i geroglifici grazie al rapporto con la lingua copta, probabilmente colpì il

9 In un passo della *Vita di Alberto Pisani*, il Dossi arriva a stabilire i diversi formati di rilegatura per i diversi autori (Gallarini 2019, 316). In una lettera al Conconi del 1887, relativa alla stampa di *Amori*, fornisce precise indicazioni in merito alle caratteristiche della copertina e ai caratteri in cui deve essere scritto il titolo. In un altro passo dello stesso documento, sottolinea l'importanza dell''abbigliamento' scelto per il libro per determinarne il successo (Gallarini 2019, 314-16).

e-ISSN 2280-8841

Dossi la presenza di caratteri tipografici diversi, appartenenti al corredo della *Propaganda Fidei* e funzionali a scrivere i confronti etimologici con le altre lingue mediorientali.

Per quanto invece riguarda l'*Obeliscus Pamphilus,* è forse la qualità del volume, un pregevole *in folio*, che giustifica la presenza nella biblioteca dossiana, o anche la cura nella riproduzione dei geroglifici presenti sull'obelisco, che certo devono aver piacevolmente impressionato il Nostro, così attento alla fedele riproduzione dei testi epigrafici mediante calchi, presenti nel suo museo.

Sembra inoltre che in alcuni casi precise 'sintonie' o stati d'animo abbiano guidato il Dossi nell'acquisto di alcuni volumi che troviamo nella biblioteca specialistica di Corbetta. La presenza delle *Iscrizioni doliari antiche* dell'abate Marini (1784) certo si giustifica con l'argomento in essa trattato e con l'impostazione rigorosa e scientifica nello studio di questi materiali ben sottolineata da Marc Mayer I Olivé (2015, 1153-4 1158). Forse anche la presenza delle *Antichità di Akre* del barone Michele Judica si può spiegare con i molti punti di contatto tra la vicenda biografica di questo nobile, che, a partire dal 1809, avvia campagne di scavo in terreni da lui acquistati portando in luce l'antica *Akrai*, ne cura la pubblicazione e trasforma parte del suo palazzo in museo, e quella del Dossi, con le campagne di scavo e il progetto comunicativo del museo.

Carlo Dossi si mostra interessato alla paletnologia e i volumi presenti nella sua biblioteca ci restituiscono una sua attenzione ai temi della ricerca e al dibattito scientifico ad essa collegato **[tab. 10]**.

In tal senso è significativo trovare a Corbetta le opere di Montelius *La civilisation primitive en Italie* (1885) e *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux* (1895), importante per la cronologia della preistoria europea. Il Nostro possiede inoltre il *Bollettino di Paletnologia Italiana*, fondato da Luigi Pigorini, Gaetano Chierici e Pellegrino Strobel nel 1875, dal primo numero fino al 1906. Numerosi sono poi anche gli articoli di Pompeo Castelfranco pubblicati sulla rivista, che il Dossi possiede in estratti, forse per l'importanza e l'autorevolezza dello studioso o forse anche per l'amicizia che li legava.

Altre opere, quali *L'Uomo preistorico nella provincia di Como* del medico Innocenzo Regazzoni, oppure il lavoro dell'ingegner Quaglia sui sepolcri antichi del circondario di Varese, oltre a collegarsi alle ricerche in ambito preistorico che vengono intraprese da studiosi italiani e stranieri sui siti palafitticoli del lago di Varese (Pearce 2017, 24; Tassinari 2020, 37-8), mostrano anche una grande cura nello studio dei materiali, che senza dubbio suscita l'interesse del Dossi, sia nella prospettiva di intraprendere scavi, sia in quella dell'edizione dei reperti.[10] Si può supporre che la presenza del volume di Ascanio Crespellani sulle marne modenesi, legato al dibattito sulle terramare, oltreché all'autorevolezza dello studioso, membro di prestigiosi istituti culturali italiani e stranieri (Benedetti 1984), sia anche motivata dall'attenzione agli aspetti museologici e allestitivi delle collezioni archeologiche, di cui è significativo esempio il museo di Bazzano (BO), e alla preoccupazione per la divulgazione dei contenuti dei musei attraverso guide popolari (Cavani 2012, con bibliografia specifica).

Ma, come anche la lettura dell'epistolario rivela, in un intellettuale come il Dossi, per il quale le relazioni di amicizia sono importanti e profonde, proprio questo sentimento può aver avuto una parte non piccola nell'orientarlo a dar rappresentanza nella biblioteca ad alcuni settori, quali la topografia romana **[tab. 11]**. Alcuni degli autori presenti in questo settore, come Christian Hülser e Dante Vaglieri, sono infatti strettamente collegati all'attività di scavo dell'amico Giacomo Boni. Anche Angelo Mosso, fisiologo e docente a Torino di Materia medica, di cui Dossi possiede *Le Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta* (1907), è legato al Boni, che gli affida l'esame di alcuni crani preistorici rinvenuti nel Foro romano (Morgantini 2012-13, 86). Il carattere profondamente innovativo dell'opera, in cui grande importanza viene conferita al rilievo stratigrafico e alle sequenze di strati e materiali e in cui si guarda con attenzione alle modifiche formali dei manufatti ceramici, considerati indicatori crono-culturali,[11] procedura che il Dossi applica nei suoi scavi, o forse anche il 'consiglio' del Boni possono giustificarne la presenza nella biblioteca di Corbetta.

10 Proprio l'opera del Quaglia presente nella biblioteca di Dossi, così come *Laghi e torbiere del circondario di Varese. Provincia di Como. Cenni cronologici con tavole idrografiche e di oggetti preistorici*, sono esemplari per l'illustrazione dei numerosi e spesso rarissimi oggetti preistorici che costituivano la sua collezione preistorica, confluita nelle raccolte del Museo Preistorico di Roma, diretto da Luigi Pigorini (Tassinari 2020, 47-8).

11 Per lo sviluppo dello scavo stratigrafico interdisciplinare il Mosso ebbe modo di confrontarsi con il Boni, che dirigeva gli scavi del Palatino, e con il Mckenzie, archeologo scozzese collaboratore di Arthur Evans negli scavi al palazzo di Cnosso, uno dei pionieri dello scavo stratigrafico e della 'pottery-based chronology' (Cultrano 2015, 35).

e-ISSN 2280-8841

4 Il museo di Corbetta: il progetto museologico

In un documento di tre fogli, senza data, viene riportato uno schizzo realizzato da Carlo Dossi, con la pianta delle sale del museo di Corbetta, ubicate al pianterreno della villa [fig. 7].

Lo si può collocare nel corso del 1905, facendo riferimento alla già citata *Nota azzurra* 5745, con il 'cronoprogramma di attività' a vario titolo collegate al museo. Vi è anche una lettera, ora conservata nell'archivio Pisani Dossi di Cardina,[12] scritta da Roma il 16 luglio del 1904 da Giacomo Boni al Dossi. In questo documento il Boni fa presente all'amico l'impossibilità di poterlo affiancare nei suoi scavi in Lombardia a motivo dei pressanti impegni per le indagini archeologiche al Foro romano e la realizzazione del museo di Santa Francesca, che lo trattengono a Roma. La *Nota azzurra* 5772 ci mostra nel 1906 Dossi impegnato negli scavi della Faustina e alle prese con un episodio particolarmente forte di «esaurimento o assenza cerebrale», attribuite dall'autore alla fatica dello scavo e al caldo eccessivo.

I documenti d'archivio testè menzionati e le *Note azzurre* citate aiutano a comprendere in che termini si delinea nella mente di Carlo Dossi l'idea di un museo. Come già detto essa matura e prende forma man mano che si intensifica l'attività di scavo a Corbetta e nel suo territorio.

In un primo momento, infatti, come si apprende da un altro documento conservato a Corbetta, erano adibite a museo le stanze a fianco del piccolo corridoio che dall'ingresso conduce, attraverso lo scalone, al piano superiore, dove sono collocate la collezione, la biblioteca e l'archivio. Esse contenevano però in massima parte pezzi di sigillata aretina, per lo più con bolli, e i primi reperti trovati a Corbetta e Albairate.

5 Il percorso espositivo e gli elementi dell'allestimento

L'intensificarsi dell'attività di scavo, cui fa riferimento la già citata *Nota azzurra* 5745, rende necessario prevedere uno spazio più ampio (cinque sale) per l'esposizione dei materiali. Il documento di tre fogli sopra indicato [figg. 5-7] corrisponde appunto a questo secondo progetto.

Significativamente la collezione di terra sigillata non trova collocazione in questo nuovo spazio espositivo, perché non collegata con la storia del popolamento del territorio, che il nuovo progetto museale vuole illustrare.

In tale schizzo la posizione della sala E differisce dalla sua reale collocazione in pianta. Si ritiene però di poter spiegare questa mancata corrispondenza con la priorità che Dossi conferisce alla definizione della sequenza delle sale del suo museo rispetto al loro preciso posizionamento in pianta.

Viene strutturato un percorso bidirezionale, con l'ingresso dalla porta finestra che dal giardino immette nella sala A, dedicata alle antichità di Corbetta.

In perfetta sintonia con il contesto culturale in cui prende forma questo nuovo progetto museale, dove risulta importante la contestualizzazione storica della testimonianza dell'antico e anche la sua 'messa in scena' (Costa, Pagliani 2019, 103-4), ancor prima della descrizione e collocazione dei reperti all'interno della sala, di quest'ultima viene descritta la decorazione, i cui singoli elementi, come ora si vedrà, sono disposti con cura rispetto alla percezione che il visitatore ha dell'ambiente, con un percorso che dal periodo più recente della storia del territorio, con gradualità lo conduce ai reperti antichi conservati nelle vetrine, sottolineando la dimensione diacronica della narrazione sul territorio e 'imitando', per così dire, il percorso dal più recente al più antico che caratterizza l'indagine archeologica stratigrafica.

Era prevista sotto il soffitto su tre lati una fascia con gli stemmi delle antiche famiglie di Corbetta e sulla cappa del grande camino lo stemma della città scolpito nella pietra. Sopra la porta finestra che dalla sala immette nel giardino, posta al centro della parete di fronte al camino e probabile accesso al museo, era prevista la realizzazione a monocromo del bassorilievo con le tre *Matronae*, protettrici di Corbetta, mentre ai lati della «finestrona», erano collocati i calchi delle quattro iscrizioni «esistenti nella chiesa di Corbetta», le due iscrizioni citate nel *CIL* dal Mommsen e il calco del cippo proveniente dalla città e dedicato a queste divinità.

Solo nel terzo foglio vengono indicate le località del territorio di Corbetta,[13] da cui provengono i materiali qui visibili e la loro collocazione all'interno della sala, così come anche la tipologia degli

12 APD, G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, I, 53 (Pilutti Namer 2020, 79).

13 1) Scaffale di San Ambrogino Erba Odescalchi; 2) Casa di Corbetta; 3) Brambilla Battuello; 4) Calchi delle iscrizioni di Corbetta; 5) Tomba di Corbetta; 6) Avanzi della chiesa di Corbetta; 7) Vetrina con oggetti vari di Corbetta e dintorni; 8) ----di corbettese coll—seduta colla rocca; 9) Pianta del territorio di Corbetta. Nelle vetrine le piccole piantine locali.

MDCCC 1800
12, 2023, 265-292
e-ISSN 2280-8841

Figura 8 Veduta d'insieme della sala C del museo dossiano di Corbetta. © C. Tomba

espositori. I reperti sono dunque esposti considerando il contesto di rinvenimento e non il criterio tipologico. Il Dossi parla di 'scaffali' e vetrine, intendendo con il primo termine un espositore costituito da una parte superiore con quattro ripiani e ante a vetri apribili e da una parte inferiore cieca. Nella parte superiore sono esposti i materiali pregevoli provenienti dai diversi contesti, mentre nella parte sottostante sono conservati i reperti che versano in stato di conservazione più precario.

Con il termine vetrina viene invece definito uno *showcase* con ante a vetri, che prevede la possibilità di disporre i materiali sul fondo, sul ripiano intermedio in legno e che ha anche una parte superiore con apertura verso l'alto, funzionale all'esposizione di materiali, quali spade, piccoli oggetti in bronzo o *olpai* in terracotta, di cui si vuole comunque privilegiare la vista dall'alto.

Anche le vetrine indicate nello schizzo con i numeri 2 e 3 sono del tipo ad ante in vetro e dotate pure di coperchio in vetro.

Per rispettare il criterio del contesto di rinvenimento i materiali sono esposti sui ripiani utilizzando bastoncini per dividere le diverse località di provenienza dei reperti indicate sui cartellini.

A sottolineare l'importanza che la dimensione del racconto come modalità di conoscenza del territorio riveste in questo allestimento museale, viene inserita la pianta del territorio di Corbetta. Altre 'piantine locali', ovvero redatte in scala ridotta, collocate nelle vetrine, sono funzionali ad una più precisa contestualizzazione dei rinvenimenti e costituiscono un elemento nuovo nella comunicazione dei materiali esposti e ne sottolineano anche il ruolo didattico e l'attenzione al pubblico, che è indubbiamente moderna. Di esse è rimasto un unico esempio, ancora posizionato all'interno di una vetrina.

I libri contabili conservati nell'archivio di Corbetta, che a più riprese per l'anno 1904 documentano spese per la realizzazione di scaffali, in un caso con l'indicazione specifica «scaffali museo Corbetta»,[14] indicano una precisa pianificazione del progetto museale e delle tipologie di espositori in relazione alle caratteristiche dei materiali da esporre.

Accedendo alla sala B, piuttosto stretta, attuale ingresso al museo, ci si trovava di fronte una

14 A febbraio 1904 è documentato un pagamento di £ 500 a Mapelli per scaffali, mentre a marzo dello stesso anno è documentato il pagamento di £ 175 a Giovanni Introini falegname per la realizzazione di scaffali per il museo. A dicembre è infine registrata un'uscita di £ 230 ancora per scaffali a favore del falegname Magugliani. I Magugliani erano proprietari in Corbetta della storica fabbrica di lavorazione del legno, rimasta in attività fino al 1997 (Mimmo et al. 2020, 85-6).

Figura 9 Vetrina con cassetti nella sala C del museo di Corbetta. © C. Tomba

grande carta IGM del circondario di Abbiategrasso, funzionale a chiarire al visitatore la relazione tra i materiali esposti in museo e gli originari contesti di provenienza.[15] Sulla parte a destra del vano di accesso uno scaffale con parte inferiore cieca e parte superiore a vetri ospita i vari materiali. Un altro, del tutto simile, lo fronteggia.

Da questo ambiente si accede alla sala C, forse la più interessante per le soluzioni espositive adottate **[fig. 8]**.

Nella sala dedicata alla Cascina Faustina doveva essere presente una sorta di pianta in cui l'uso di diversi colori evidenziava gli scavi (in nero), la cascina (in rosa) e le strutture ad essa pertinenti (ancora in nero), mentre il colore grigio era riservato alla necropoli e alla chiesa di San Faustino, entrambi di epoca medievale.[16] È confermato il criterio topografico dell'esposizione, cui si aggiunge anche quello tipologico e cronologico.[17] Vengono infatti esposti in due teche contigue i materiali romani e barbarici della Cascina Faustina (nrr. 7 e 8/1).

Interessante è anche la varietà di espositori qui utilizzati. Accanto agli armadi con parte superiore a vetri e parte inferiore cieca, già utilizzati nelle precedenti sale, viene impiegata anche una vetrina con la parte inferiore costituita da cassetti **[fig. 9]**. Un pannello mobile formato A4, appeso ad un gancio sul fianco in legno di questa teca, illustra il sepolcreto arcaico della Scamozzina **[fig. 10]**.

Nella parte centrale della sala sono ricostruite due tombe alla cappuccina e una tomba in cassetta laterizia, che non sembrano però essere indicate nello schizzo delle sale del museo e del loro contenuto.

Per una descrizione della sala D, oggi non più esistente, il confronto tra le informazioni presenti nel documento che si sta considerando e quelle contenute in un inventario degli anni Ottanta del secolo scorso offre spunti per considerazioni interessanti.

Per la ricostruzione di una di queste sepolture (inv. 3140), l'inventario puntualizza l'utilizzo di laterizi «ad essa pertinenti» e la sua collocazione

15 Su questa carta non sono tuttavia segnati i siti. Non si può dire con sicurezza se anche in questo caso il progetto sia rimasto incompiuto, o se quella presente ad oggi non sia la carta cui Dossi si riferisce.

16 Su questo e sugli altri siti scoperti dal Dossi si veda Massari 2021, 135 nota 2 e Massari 2023.

17 Scaffale per la Mischia-olle tipo; 4) olle della Mischia; 5) Tomba quadrata a embrici della Mischia; 6) Tomba a due embrici dalla Faustina; 7) oggetti dalla Faustina/parte romana; 8/1) Oggetti dalla Faustina/parte barbarica; 8/2 Oggetti da Riazzolo; 9) Scamozzina.

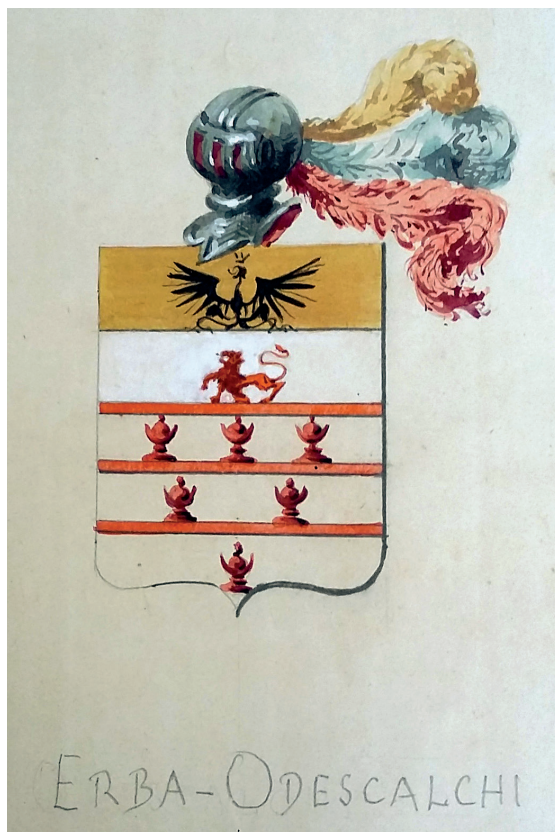



Figura 10 Autore ignoto, stemma della famiglia Erba Odescalchi. Senza data. China e acquarello su cartoncino. Archivio di Corbetta, cartella Museo. © G. Perani

«a filo del terreno, onde permettere al visitatore di eventualmente indentificare, in terreno aperto, una tomba affiorante».

Si menziona inoltre una lastra in serizzo, copertura della sepoltura 1, «poggiata su quattro piedistalli», invece, secondo l'inventario, fissata alla parete, e oggi appoggiata nel cortile appena fuori dal museo.

Una delle due lastre della tomba 2, non citata nell'inventario, è stata ritrovata solo pochi anni addietro sotto il pavimento della sala D. Interessante il dettaglio di una 'lastra' lasciata volutamente rotta, perché si possa vedere «la testa del cadavere».

Il termine «tumulo» per la tomba 3, potrebbe riferirsi ad una sepoltura rinvenuta dal Dossi nella parte medievale del sepolcreto, coperta da un montarozzo di terra. Gli elementi di corredo ad essa pertinenti con le ossa erano esposti in un armadio di questo ambiente.

La sala E, essa pure parte dell'attuale percorso espositivo è invece dedicata agli oggetti di Plesio e Longone.

I materiali dell'archivio di Corbetta, relativi al museo, come già osservato, ci parlano di un progetto allestitivo concepito in modo unitario e meditato, attuato attraverso meticolose ricerche e attività di documentazione dei reperti esposti, di cui i materiali d'archivio esaminati consentono di delineare i contorni in modo più o meno preciso, restituendoci altresì, anche attraverso l'intimità e il carattere privato di alcune lettere o cartoline postali, la fitta rete di corrispondenti e amici che Dossi coinvolse in questo affascinante progetto museale. Dunque le carte d'archivio ci raccontano di storici, forse locali, quali il Bonelli, impegnati presso l'Archivio di Stato di Milano o scartabellando manuali di araldica, in ricerche relative alla descrizione di alcuni stemmi di difficile reperimento, forse finalizzate alla decorazione della sala A,[18] e che si occupano anche di acquistare nuovi materiali per il museo.[19]

Tra gli studiosi, coinvolti nell'allestimento del museo anche con la richiesta di specifica bibliografia su alcuni materiali esposti, figura Bartolomeo Nogara, allievo di Graziadio Isaia Ascoli ed Elia Lattes all'Accademia Scientifico-letteraria di Milano e, all'epoca cui il documento si riferisce, già *scriptor* latino alla Biblioteca Apostolica Vaticana e direttore del Museo Gregoriano Etrusco (Vistoli 2013). Nella lettera cita repertori generali e studi specifici relativi alle *Matronae*.[20]

18 Datato 4 settembre 1904 a firma Dr. Bonelli. Questo corrispondente riferisce di avere trovato solo gli stemmi dei Contini e dei Villani. In un altro documento, del 10 settembre 1904, si fa menzione di nuovi documenti e manoscritti, esaminati dallo stesso Bonelli, di cui lo studioso chiede la condivisione con il Dossi. Forse anche il bel disegno acquarellato con lo stemma Erba-Odescalchi, conservato tra i documenti d'archivio, può essere collegato con questo intervento decorativo [**fig. 10**].

19 In una cartolina postale datata 03/08/1904 si fa infatti riferimento all'acquisto di un falcetto, molto simile ad altri esemplari da Plesio, già presenti in museo, e ad altre pietre, presso l'antiquario Rovida.

20 Lettera dalla Salita San Onofrio del 26/V/1905. Bartolomeo Nogara condivideva con il Dossi l'interesse per l'epigrafia, soprattutto etrusca, e anche per una più moderna visione dell'organizzazione del museo e del suo ruolo, che prese forma nella vigorosa azione di ammodernamento del Museo Etrusco Gregoriano, investendo sia gli spazi, sia gli allestimenti, sia la documentazione sui materiali esposti (Vistoli 2013).

6 L’amicizia tra Giacomo Boni e Carlo Dossi: comunicare lo scavo archeologico

Si è fatto già cenno in questo studio ad una lettera di Giacomo Boni, del 1904, in risposta ad un invito di Dossi ad affiancarlo nelle indagini archeologiche nel territorio di Corbetta. Colpisce il tono di intimità tra i due studiosi, in virtù del quale il Boni rinfaccia all’amico le ‘lamentele leopardiane’, cogliendo il tratto non di rado melanconico dell’archeologo scapigliato; un’intimità risultato di un’amicizia profonda, che si sostanzia anche di interessi e passioni comuni, quali, ad esempio, quella per l’antichità che Dossi cercò di trasformare anche in concrete collaborazioni (Pilutti Namer 2020, 58-9), nonché di un’attitudine alla curiosità che spesso li guida nella ricerca (Pilutti Namer 2019, 48). Più in generale entrambi, con i loro multiformi interessi, incarnano la figura dell’intellettuale ottocentesco, la cui cultura spaziava dalla letteratura, alla scienza all’arte. Questa molteplicità di interessi si traduce in Boni in relazioni con altri esponenti della cultura dell’epoca, quali Camillo e Arrigo Boito e John Ruskin (44-5).

Delle affinità elettive tra i due archeologi sono testimonianza le oltre cento lettere del Boni, conservate nell’archivio Pisani Dossi di Cardina, che si susseguono dal 1889 al 1907 (Pilutti Namer 2020) e la dedica che il Dossi riserva al brillante architetto e archeologo nel portico degli Amici sempre a Cardina.[21]

Quando inizia l’attività di scavo del Nostro scapigliato, e di conseguenza prende forma il progetto museologico di Corbetta, il Boni, che dal 1898 dirigeva gli scavi nel foro romano, incarico che manterrà fino alla morte, nel 1925, aveva già pubblicato, nel 1901, nella rivista *Nuova Antologia*, l’articolo *Il metodo negli scavi archeologici*, in cui descrive le procedure adottate nelle indagini archeologiche nell’area forense, da lui definite «metodiche leggi» e i risultati ottenuti. (Fortini 2021, 46-7). Ecco dunque che l’invito formulato dal Dossi all’amico, ormai celebre archeologo, nel 1904 può essere un’espressione della *curiositas* dossiana per il nuovo metodo di indagine di cui probabilmente intuisce le potenzialità e forse anche l’opportunità per una sua verifica in contesti certo meno complessi dal punto di vista delle emergenze monumentali, ma non certo da quello stratigrafico.

Il Boni nelle indagini archeologiche romane sottolinea la necessità di documentare la campagna di scavo con rilievi, foto e relazioni e dà un’organica sistemazione a questa materia nell’articolo *Il metodo nelle esplorazioni archeologiche*, pubblicato nel *Bollettino d’Arte* del 1913, utile per comprendere il *modus operandi* dell’archeologo, che sviluppa anche considerazioni sulla raccolta, la conservazione e l’analisi dei reperti, e suggerisce procedure per evitare il danneggiamento degli oggetti portati in luce durante lo scavo.

Quando Carlo Dossi avvia le ricerche archeologiche nella necropoli di *Verdesiacum*, mostra di aver recepito la lezione boniana per l’attenzione alla documentazione tramite rilievi. La comunicazione su questa indagine archeologica, pubblicata nel *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* del 1905, è infatti ben corredata da piante dell’area di scavo, dalle tipologie delle sepolture e rivela dunque, nell’impostazione della ricerca e nella sua comunicazione, se non nel metodo, il recepimento della metodologia di Boni. (Dossi 1905).

Anche i testi presenti nella sua biblioteca mostrano attenzione al problema dell’edizione degli scavi e dei complessi monumentali. Vi figurano, infatti, le *Pitture e i sepolcreti dell’Esquilino* di Edoardo Brizio, notevole per l’accurata descrizione degli ipogei scoperti durante i lavori per l’apertura di Via Principe Eugenio e dei cicli pittorici relativi ai miti arcaici romani che li decoravano (Rocchetti 1972), o il *Compendio storico delle poste specialmente romane* di Carlo Fea, pubblicato a Roma nel 1835.

Come per Giacomo Boni, anche per il Dossi era importante divulgare i risultati delle indagini archeologiche anche al pubblico dei non specialisti.

Il primo pubblica solo in minima parte i risultati dei suoi scavi, anche se le relazioni di alcuni di questi lavori, apparse nelle *Notizie degli Scavi di Antichità,* per rigore scientifico, qualità dello scavo e ricchezza della documentazione non hanno nulla da invidiare alle moderne documentazioni di scavo.[22] In compenso però rilascia interviste, scrive editoriali sui quotidiani, illustrando i propri metodi di indagine e i risultati ottenuti, che non mancano di colpire, per il loro susseguirsi incalzante, anche la stampa estera (De Santis 2021, 61; Pilutti Namer 2019, 63-7).

Dossi, come già detto, pubblica su riviste scientifiche i risultati dei suoi scavi. Altre relazioni sono conservate negli archivi Pisani di Cardina e di Corbetta (Massari 2021,142). Non sembra che

21 Giacomo Boni/ 1888-/ archeologo divinatore/ non si contentò/ della superficie delle antiche storie/ ma leggendole colla mente e la zappa/ giunse alle loro ultime stratificazioni/ e liberò la Roma italica/ dalle adulterazioni straniere (Reverdini, Reverdini 2002, 31).

22 Lo scavo del Sepolcreto presso il Tempio di Antonino e Faustina inizia nel 1902 e prosegue fino al 1905 e ne viene data dal Boni ampia documentazione nelle annate della rivista *Notizie degli Scavi di Antichità* dal 1902 al 1911 (De Santis 2021, 62-3).

MDCCC 1800
12, 2023, 265-292
e-ISSN 2280-8841

Figura 11
Gli elementi dell'allestimento dell'*Antiquarium* forense di Giacomo Boni. © Parco archeologico del Colosseo

abbia rilasciato interviste o scritto editoriali per i quotidiani. Alcune riviste riportano invece notizie delle sue indagini archeologiche.[23]

Certo è che il tema della 'divulgazione innovativa' di complessi monumentali o contesti di scavo deve aver affascinato il nostro eclettico archeologo. Oltre alla già citata guida *Il foro romano* di Christian Hülser (1905), la sua passione per i libri lo ha spinto a ricercare possibili precedenti antichi di queste pratiche guide per visitatori «colti, non necessariamente specialisti»; ed ecco che nella biblioteca archeologica dossiana troviamo gli *Antiquae Romae topographia libri septem* di Bartolomeo Marliano (1544), un'opera innovativa nell'ambito delle descrizioni di Roma, ricca di illustrazioni di monumenti, opere e piante della città, che risultano prevalere rispetto alle citazioni letterarie antiche e ne fanno un piacevole *encheiridion*, che delinea un percorso tra luoghi eminenti e rovine emergenti (Sienkiera 2009, 157-60). Tra le pubblicazioni di argomento 'romano' oltre alla *Topografia di Roma antica* (Milano 1897) di L. Borsari, ispettore degli scavi presso il Ministero della Pubblica Istruzione, figura anche il testo *Gli scavi recenti nel foro romano* (Roma 1903) di Dante Vaglieri, che dal gennaio 1899 cura una rassegna archeologica sul *Fanfulla della Domenica*, per divulgare le eccezionali scoperte del Boni nell'area forense **[tab. 11]**.

Tra le modalità di comunicazione dei risultati di un'indagine archeologica ad una platea vasta e variegata un museo è strumento di grande efficacia.

In questo programma di 'comunicazione dello scavo' rientra dunque anche il progetto del museo, nel cui allestimento quanto il Boni realizza nell'*Antiquarium* forense diventa per Carlo Dossi prezioso paradigma e punto di riferimento.

7 L'*Antiquarium* forense e il Museo di Corbetta. Parola d'ordine: contestualizzare!

Così si potrebbe riassumere il *concept* che guida l'allestimento di Boni, i cui singoli elementi sono disposti nello spazio per guidare il visitatore fruitore alla comprensione dei materiali esposti. Nella foto **[fig. 11]**, si vedono all'inizio del percorso il plastico ricostruttivo che offre una panoramica generale dell'area indagata e che rimanda in modo suggestivo alla 'navicella', il pallone frenato utilizzato da operatori della Sezione Fotografica della Brigata Specialisti Aerostieri del Genio Militare per le riprese aeree predisposte dal Boni nell'area del Foro Romano-Palatino (Fortini 2021, 57). Appese alle pareti vi sono tavole che riproducono i corredi delle singole sepolture, le planimetrie e le sezioni delle tombe indagate. Questo apparato comunicativo prepara il visitatore alla comprensione dei singoli oggetti dei corredi, conservati nelle vetrine.

L'allestimento del museo dossiano, a partire dalla prima sala, che illustra la storia più recente di Corbetta attraverso la raffigurazione degli stemmi delle antiche famiglie, per poi arrivare ai materiali esposti nelle teche, rivela in Dossi la consapevolezza, condivisa col Boni, del ruolo storico

23 Si veda, ad esempio, l'articolo «Una visita a Corbetta», lunga descrizione di N. Bertoglio Pisani su *Arte e Storia* Serie 3 1898, 162-5 e, sempre dello stesso autore i *Trovamenti e scavi nel circondario di Abbiategrasso*, in *Arte e Storia,* 1905, 17-22.

dell'indagine archeologica, che lo porta a sviluppare, come già visto, il racconto in senso diacronico (Manacorda 2021, 31).

L'elaborazione di questa decorazione, definita, come si è visto, attraverso faticose e spesso infruttuose ricerche di dotti e appassionati amici, che i documenti hanno un poco illuminato, rivela inoltre un approccio multidisciplinare alla conoscenza dell'antico, in virtù del quale attinge a tutte le fonti disponibili, come quelle d'archivio.

Nell'allestimento di Corbetta, Carlo Dossi, museologo e museografo, fa tesoro dell'esperienza romana dell'amico Boni e definisce, attraverso la sequenza delle sale, la disposizione al loro interno delle vetrine nelle loro diverse tipologie e dei reperti in queste ultime, così come attraverso le ricostruzioni di alcune strutture, l'articolazione spaziale del *medium* museo. Al suo interno attraverso una pluralità di linguaggi extramuseali (i calchi di iscrizioni, le ricostruzioni delle tombe, le carte geografiche e le cartine, i pannelli), viene predisposto uno spazio di conoscenza 'interattivo' in cui il visitatore ha un ruolo importante. Infatti nella dimensione 'fisica' artificiale dello spazio museale, che struttura il racconto che i reperti narrano, attraverso una corretta 'messa in scena' di alcune strutture ricostruite, può fare una concreta esperienza dei contesti di rinvenimento dei materiali (la tomba ricostruita collocata «a filo del terreno, che gli possono consentire, di identificare in terreno aperto, una tomba affiorante»), può decidere come percorrere questo spazio, dove sostare e cosa e come leggere (Jalla 2009 con bibliografia precedente).

A Corbetta gli oggetti inseriti nel percorso del museo si offrono dunque all'attenzione del visitatore, che attraverso l''esplorazione' attiva dello spazio museale coglie gli elementi della 'messa in scena' del racconto archeologico e percepisce appieno l'efficacia comunicativa dei materiali esposti. Tuttavia, pure i testi scritti sono parte, benché non preponderante, di questo complesso *medium*.

Anche nella scelta di non utilizzare *solo* i testi scritti per avvicinare il pubblico alla comprensione dei materiali esposti Carlo Dossi mostra di aver presente il museo del Boni, in cui la parola scritta è abbinata ai linguaggi delle 'nuove tecnologie', che l'archeologo utilizza nell'indagine sul campo: planimetrie, sezioni, foto dell'area di scavo, pannelli con le fasi di vita dell'area indagata. Esse, oltre a costituire l'apparato documentario delle relazioni di scavo pubblicate nella rivista *Notizie degli Scavi* 1904-07, vengono nel museo utilizzate a fini didattici (Fortini 2021, 58-9).

A Corbetta l'utente fruitore del museo, muovendosi all'interno di questo spazio, 'vede' alcuni testi, che hanno una loro specifica 'corporeità' e vengono dunque percepiti prima come concreti oggetti che come supporti con informazioni. È il caso del pannello cui già si è fatto cenno. Ben bilanciato risulta il rapporto tra la parte grafica (la pianta del sepolcreto, orientata) e quella testuale, suddivisa in didascalie delle singole sepolture, disposte in modo funzionale a lato della pianta, a diretto commento di quanto rappresentato, e notizia sulla scoperta del sito. Quest'ultima è organizzata in un testo scritto in corsivo giustificato su due colonne. Esso, agganciato al lato di una vetrina, può essere staccato ed 'interagire' dunque con il visitatore, che ne può acquisire le informazioni anche cammin facendo. Altri piccoli testi, le didascalie all'interno delle vetrine, forniscono un'informazione specifica relativa alla provenienza dei diversi reperti e si devono leggere in modo contestuale agli oggetti stessi, una volta giunti davanti alle vetrine.

Dalla corrispondenza conservata nell'archivio di Corbetta si ricavano notizie sugli studiosi che frequentavano con una certa regolarità il museo, mentre non si hanno indicazioni circa la programmazione di una sua apertura al pubblico.

Rimangono comunque di sorprendente modernità i criteri con cui il Dossi ha organizzato il racconto attraverso la disposizione dei materiali nelle diverse sale, miscelando in modo sapiente diversi linguaggi, dando vita ad uno spazio 'multimediale' e relazionale di grande efficacia comunicativa.[24]

Certo il tema della musealizzazione come 'messa in scena' dei reperti antichi deve aver affascinato Dossi anche dal punto di vista teorico, come la presenza nella sua biblioteca dei *Marmi cremonesi* di Isidoro Bianchi lascia pensare. In quest'opera, pubblicata a Milano nel 1791, ampio spazio viene dato proprio alla 'messa in scena' che i marchesi Ottavio e Giuseppe Picenardi curano per i pezzi della loro collezione epigrafica, ricreando in modo mimetico il contesto di rinvenimento delle antiche iscrizioni (Muscolino 2018, 404-12).

Ma i testi della biblioteca lasciano intuire in modo chiaro come per Dossi la creazione del *suo* museo si inserisse nella più ampia riflessione sui musei e sul loro ruolo nel contesto culturale cittadino. In tale prospettiva va vista la presenza dello scritto di Pompeo Castelfranco sull'*Opportunità di istituire una collezione etnografica a Milano*, che riprende infatti un'idea elaborata già nel 1881 da Emilio Cornalia, in relazione alla specificità dei materiali preistorici ed

24 *Il ruolo della parola scritta nei musei* è stato il tema di un convegno organizzato ad Arezzo nel 2008. In particolare, contro l'«accanimento educativo e contro il virus della spiegazione», che soprattutto affligge i musei archeologici, considerati 'difficili' per il pubblico non specialista, da cui Dossi rifugge con sorprendente leggerezza, si veda Mottola Molfino 2009.

e-ISSN 2280-8841

etnografici e alla conseguente necessità di una sede espositiva diversa rispetto agli altri materiali archeologici.[25]

Opere quali *Il vero proprietario dei monumenti antichi* di Gustavo Azzurri, o *La conservazione dei monumenti della Lombardia*, di Gaetano Moretti mostrano quanto i temi della tutela e della salvaguardia del patrimonio archeologico fossero sentiti come importanti nel nuovo Stato unitario e in ambito regionale e come il Dossi concepisse, in modo davvero moderno, il proprio museo come luogo di conservazione di quanto rinvenuto nel territorio e di elaborazione di nuove conoscenze su di esso.

8 Il museo come luogo di conservazione e documentazione: il personale e le azioni per la documentazione

Il museo di Corbetta, pur essendo un museo privato, allestito all'interno della dimora del suo proprietario e ideatore, partecipa di quella pluralità di funzioni cui assolvevano i musei locali, civici o provinciali, nel periodo post-unitario. In primo luogo 'antidoto', per così dire, al riassetto territoriale avviato dal nuovo governo, che prevedeva l'accorpamento dei comuni minori ai grandi centri e la creazione di nuovi rapporti tra centri e periferie. Le piccole città, spesso escluse per debolezza politica, demografica o economica dalle politiche di sviluppo nazionale, elaborano progetti culturali civici, che mirano a valorizzare la storia e l'arte locale e che vedono i musei come centri di ricerca sul territorio e per il territorio, di cui concorrono a valorizzare le potenzialità (Tamburini 2017, per la costituzione del museo di Bolsena). I Comuni infatti, motivati dal legame storico e culturale delle opere con il territorio, si attivano per individuare i locali per esporre e custodire gli oggetti, dando così un importante contributo alla custodia del patrimonio nazionale, in assenza di una specifica legislazione nazionale. Si impegnano inoltre a finanziare con regolarità anche le attività di ricerca sul territorio connesse con la creazione del museo, integrando spesso il contributo con fondi provinciali. Esemplare in tal senso è il caso del museo di Reggio Emilia (Cardone 2012, 95). Non sfuggiva inoltre a questi enti locali che la presenza del museo, oltre a conservare il patrimonio culturale della comunità, parte del più grande patrimonio culturale dello Stato, conferiva alla città lustro e decoro, incrementando la presenza di turisti e la significativa ricaduta economica per il territorio (Cardone 2012, 82-91, con ampia casistica di contesti regionali e provinciali, che comprendono una significativa parte del territorio nazionale).

Le Deputazioni di Storia patria e le Società Storiche e archeologiche, che dopo l'Unità d'Italia si sostituiscono agli Atenei e alle Accademie nella ricerca di fonti documentarie e nel recupero di testimonianze della cultura materiale o artistica del territorio, proseguono, d'intesa con gli enti locali, la costituzione dei musei civici per conservare il patrimonio locale, testimonianza della sua storia. Esse fanno di questi istituti importanti presidi periferici del sistema di tutela nazionale, instaurando un rapporto non sempre sereno con le Commissioni conservatrici dei monumenti, istituite dal Ministero della Pubblica Istruzione nelle principali città per esercitare un controllo sui musei locali a partire dagli anni Settanta del XIX secolo (Cardone 2012, 96-8). La costituzione dei musei locali, tra i quali si inserisce anche il museo di Dossi a Corbetta, segna anche il superamento del collezionismo privato. Non è un caso infatti che alcuni collezionisti lombardi, quali Camillo Brambilla e Amilcare Ancona, facciano dono ai musei che si andavano costituendo, di lotti significativi di materiali delle loro collezioni. Il Brambilla, poliedrica figura di avvocato e numismatico, dona la propria collezione di monete al museo di Pavia, del cui medagliere ancor oggi costituisce il nucleo fondamentale (Paltineri 2014, 27). Amilcare Ancona, milanese, in stretti rapporti d'amicizia con Francesco Martani, membro della Deputazione Storico-Artistica di Lodi, fa dono al museo di questa città di materiali provenienti da Lodi Vecchio (Perani 2003, 229).

Il registro delle spese conservato a Corbetta e alcuni documenti dell'archivio indicano chiaramente che Dossi, nel progettare il museo, pensava ad un luogo di conservazione dei reperti antichi, di documentazione e di elaborazione di nuove conoscenze, cui lo studio dei materiali avrebbe dovuto condurre.

25 Fino al 1870 la collezione etnografica, articolata nelle quattro sezioni di frenologia, antropologia fisica, etnografia e paletnologia, era esposta in due sale di Palazzo Dugnani, allora sede del museo e, fino allo sviluppo dei musei di Firenze e Roma, rappresentava la più importante collezione italiana per la qualità dei pezzi e per la loro consistenza numerica. L'idea di Cornalia e Castelfranco non si attuò, così come nemmeno quella avviata negli anni Novanta del secolo scorso da Giovanni Pinna, allora direttore del Museo di Storia Naturale. Dal 2015 il testimone sembra sia stato raccolto dal Mudec, che ha una collezione etnografica permanente, sulla quale però aleggiano non poche perplessità legate all'esiguità dei materiali esposti e ai criteri museografici non sempre soddisfacenti (Pinna 2016, 159-62).

Era quindi naturale prevedere una dotazione minima di personale: il restauratore *in primis*.

Con una certa regolarità, dal 1902 al 1905 e a più riprese nel corso dell'anno, il registro delle spese riporta le somme di denaro corrisposte a Giovanni Introini falegname e «aggiustatore di cocci antichi». Una foto, esposta attualmente nella sala C, ce lo mostra proprio davanti ad un banco su cui sono disposti diversi materiali da restaurare. Sullo sfondo della foto si intravede la stessa sala C. Quindi il museo prevedeva il restauro dei materiali, ma, sembra, senza uno spazio stabilmente destinato a questa attività.

La fitta corrispondenza tra don Celestino Zatta e Carlo Dossi, tutta concentrata in pochi mesi nel corso del 1904, fa comprendere quanta importanza quest'ultimo riservasse alla documentazione dei materiali raccolti, affidata non più al disegno, ma alla fotografia.[26]

Anche in questo si può vedere un riferimento ai più moderni metodi di documentazione adottati dal Boni.

La volontà di creare un 'archivio fotografico' relativo al museo si delinea in modo chiaro in una lettera di don Zatta, scritta da Pontevecchio, Magenta il 29 settembre 1904. In essa si fa riferimento ad un progetto di «illustrazione intelligente del pregiatissimo museo», rallentato, come lamenta il religioso, da sopraggiunti problemi con la Curia, proprio per la sua attività di fotografo. Sembrerebbe trattarsi di una documentazione fotografica complessiva dei materiali presenti in museo.

Anche una lettera del 21 maggio 1904 sembra provare il carattere sistematico che l'acquisizione di foto doveva avere per Carlo Dossi.

In questa direzione va anche la proposta di don Zatta di istruire Giovanni, forse lo stesso falegname/restauratore, per la fotografia dei reperti e la preparazione dei bagni di sviluppo. In un altro breve scritto don Zatta riferisce dell'invio di una «risma di fotografie», rendendosi disponibile a rifare quelle scartate dal Dossi perché non soddisfacenti. Da un altro breve scritto del religioso, del 20 maggio dello stesso anno, si apprende che la campagna fotografica riguardava sia i materiali, sia le strutture, in quanto si fa riferimento alle foto di due tombe, una nello «studio» e l'altra nella «sala di laboratorio». La denominazione delle due sale suscita qualche perplessità, anche se forse, come osserva Alberto Massari, il riferimento ai tumuli può far pensare alla sala D, dove era ricostruita una tomba a tumulo da *Verdesiacum*. La «sala di laboratorio» è forse la sala C, attuale sala di Albairate, che fa da sfondo al banco di lavoro di questo restauratore nella già citata fotografia.

Una lettera del luglio 1904, sempre di don Zatta, entra nel merito di alcune questioni tecniche relative alle riprese fotografiche di materiali esposti a Corbetta, ma offre spunti per comprendere come il Dossi si servisse della fotografia. Nella missiva si parla infatti di «graffitture» troppo sottili su oggetti di bronzo «che non daranno dettagli neppure ad un fotografo», suggerendo un utilizzo della fotografia per una documentazione oggettiva del manufatto o per evidenziarne dettagli decorativi funzionali ad un preciso inquadramento crono-tipologico, che certo il Nostro può aver recepito dal Boni (Pilutti Namer 2019, 38).

9 Il museo come centro di studio del territorio: un punto di riferimento per intellettuali e archeologi

I documenti dell'archivio di Corbetta consentono di avere un'idea, sia pur non sempre precisa, dell'attività scientifica collegata al museo.

Particolare interesse riveste la lettera scritta da Serafino Ricci il 10 settembre 1904, per le indicazioni in essa presenti sull'attività scientifica di ricerca collegata alle indagini archeologiche di Dossi e relativa ai materiali esposti nel museo. Essa fornisce ulteriori notizie sulla documentazione grafica di corredo alle relazioni di scavo, con piante topografiche e disegni dei singoli oggetti e anche sulle modalità di utilizzo di questa documentazione da parte degli studiosi, che potevano portarla con sé e trattenerla per un certo periodo di tempo per ragioni di studio.

La lettera, che accenna agli studi dello stesso Ricci su Albairate, di Antonio Magni,[27] di Pompeo Castelfranco sulla Scamozzina e ad altri, nel testo

26 Nell'archivio di Corbetta sono conservati, nella cartella Museo, vari documenti che hanno per oggetto la fotografia in relazione ai materiali esposti nel museo. Un primo documento, senza data, parla di riprese fotografiche al museo e un breve messaggio del 20 aprile 1904 fa riferimento a riprese specifiche delle tombe in esso conservate. Altri documenti, ad esempio quelli datati 14 e 15 luglio 1904, entrano nel merito di questioni tecniche, relative alle lastre da utilizzare per i diversi materiali o al formato dei fotogrammi. Infine, uno scritto datato 23 luglio 1904 parla di un fotografo professionista, cui viene affidata la realizzazione delle foto.

27 Nasce a Costa Masnaga nel 1844. È stato per più di trent'anni presidente della Società Archeologica Comense e Ispettore ai Monumenti per la zona di Lecco, nonché tra i fondatori dei musei civici di Lecco. Muore a Lurago d'Erba nel 1933.

MDCCC 1800
12, 2023, 265-292
e-ISSN 2280-8841

non meglio precisati, dello stesso Dossi in pubblicazione nella *Rivista Archeologica di Como*,[28] mette in luce un altro tratto della personalità di Dossi archeologo, che lo avvicina al *modus operandi* di Boni al foro romano:[29] quello di completare l'indagine archeologica oltre che con la conservazione ed esposizione al pubblico dei materiali (nel museo), anche con lo studio dei contesti e dei materiali, affidati a specialisti quasi contestualmente alla loro scoperta, oppure compiuti da lui stesso. Magni e Castelfranco sono assidui frequentatori del museo. Il secondo è legato al Dossi anche da una sincera amicizia.[30] Tra i documenti d'archivio sono conservati anche brevi messaggi che annunciano l'arrivo a Corbetta di Magni e Castelfranco (Lettera del 18 giugno 1904). Una seconda missiva, che il Magni scrive da Milano il 26 giugno 1904, mostra un altro uso delle foto dei materiali conservati in museo: l'invio ad amici e studiosi per la ricerca di confronti con materiali da altri musei o da altri contesti. Viene ancora una volta citato il Castelfranco, forse per questioni legate all'allestimento, cui probabilmente aveva collaborato. Nella lettera, infatti è scritto «il Castelfranco desidera venire per ordinare bene».

Troviamo ancora presenti al museo i due studiosi, interessati a foto di materiali, forse per una pubblicazione scientifica (lettera del 21 luglio 1904).

10 La parola agli oggetti: spunti per osservazioni 'museologiche' su alcune *Note azzurre*

> Lazzaretto, dove il D. tiene in quarantena i propri e i pensieri altrui
> Selva-di pensieri miei e d'altrui in seme-in fiore-in frutto
> *Cervello di carta, aperto in sussidio dell'altro già zeppo.*
> (Isella 2010, 2)

Queste sono alcune delle definizioni che Carlo Dossi dà delle sue *Note azzurre*.

Visto che il progetto del museo prende pian piano forma nella sua mente, non sembra fuor di luogo enucleare, all'interno di questo zibaldone dossiano, riflessioni di carattere a vario titolo museologico, senza dubbio interessanti, anche se non presentate in modo sistematico.

Un elemento che accomuna le ventuno *Note* di argomento archeologico è l'attenzione ai singoli reperti, che conservano il loro significato e il loro senso anche se pervenutici in frammenti.

Come già accennato da Gemma Sena Chiesa, il frammentarismo è un *leitmotiv* della personalità di Dossi, che si manifesta tanto nel collezionismo archeologico, ad esempio, nella raccolta dei marchi di fabbrica della terra sigillata, come in tutta la sua produzione letteraria (Sena Chiesa 2014, 431).[31]

Le *Note* stesse costituiscono, secondo la suggestiva definizione di Claudia Messina, «una serie di sfaccettature, di schegge», di frammenti, appunto, «che compongono il volto dell'autore», con il magma dei suoi progetti e delle sue aspirazioni, e di un'epoca (Messina 2014,7).

E attraverso gli oggetti antichi, e le acute e vivaci riflessioni che essi suscitano in Dossi, possiamo cogliere interessanti aspetti del suo approccio all'antichità e constatarne la straordinaria modernità.

Significativa risulta la *Nota* 5692, scritta probabilmente intorno al 1900, che è una delle più lunghe. Nelle righe iniziali l'autore manifesta l'intenzione di compilare un catalogo dei nomi di vasai presenti sui «rossi coccetti», ovvero dei bolli presenti sulla sigillata aretina. Vi si dichiara l'interesse per una classe di materiale allora negletta dall'archeologia ufficiale, attenta al recupero di opere d'arte grandi e famose contrapposte all'«archeologia minuta» (*Nota* 4842), e considerata invece fondamentale nella moderna indagine archeologica, per studiare aspetti della vita quotidiana antica e comprendere alcuni aspetti dei

28 Uno studio di Carlo Dossi, dal titolo «Tre tombe della prima età del ferro a Longone al Segrino», compare nella *Rivista Archeologica di Como*, 56-8 (1908), 3-12. Molto frequenti sono invece i lavori del Magni.

29 Sugli innovativi metodi operativi di Giacomo Boni nell'area del Foro si veda Pilutti Namer 2019, 52-4; Guidobaldi 2021, 80.

30 Ma la *Nota azzurra* 3819, dove il Castelfranco viene definito «sedicente maestro di francese, nominato dal Ministro Bonghi Soprintendente degli scavi di Milano (mentre c'è già la consulta archeologica)», rivela una ben diversa disposizione d'animo.

31 Esso risulta legato al contesto storico dell'Italia post-unitaria e ad una generazione, cui Dossi appartiene, delusa dai miti risorgimentali, inquieta e insoddisfatta, per la quale tutte le idee e i riferimenti si confondono in 'un gran nebbione', che provoca scetticismo. Gli scrittori, dunque, acquistano sempre maggior consapevolezza dell'impossibilità di poter comprendere la realtà nel suo insieme e rappresentarla quindi come una consequenziale sequenza di azioni governate da una qualsivoglia *ratio*, utilizzando quindi i modi e le forme caratteristici del romanzo ottocentesco, di formazione, storico o realistico. Di fronte ad una realtà che appare sempre più come un «rovinoso *pastiche*» l'unica possibilità per lo scrittore è illuminare alcune zone della realtà. Parallelamente si sviluppa l'attitudine al frammentismo, che dalle *Note* si riscontra, a livello contenutistico e formale, in tutta la produzione letteraria dossiana (Messina 2014, 6; Colombi 2012, 103).

meccanismi produttivi su vasta scala nel mondo romano. Inoltre, il piano dell'opera che l'autore delinea, con l'attenzione ad elementi quali l'impasto, le forme, le figure, i sigilli e i graffiti, mostra una modalità di approccio al manufatto ceramico antico di indubbia modernità, anch'essi forse influenzati dall'approccio ai materiali antichi del Boni nei cantieri romani. Il Dossi non manca poi di esaltare l'autenticità di questi «piccoli monumenti vergini», veri e propri «rebus o sciarade» alla cui decifrazione con piacere si dedica, in contrapposizione all'epigrafia ufficiale, spesso occupata a decifrare iscrizioni «già passate per la trafila sovente infedele dei copisti», in ciò mostrando un'insofferenza verso l'archeologia ufficiale, presente anche in altre *Note*.[32] Notevole inoltre, perché denota un approccio moderno al manufatto antico, senza dubbio in anticipo sui tempi, il riferimento al carattere «popolarizzato e democratico» dei vasi aretini. Ritroviamo, sempre in questo densissimo testo, uno stimolante parallelo tra l'aspetto rosso lucente dei «frantumi scritti» e certe lacche giapponesi, un paragone che certo risente del fascino che gli oggetti d'arredo giapponesi esercitavano sull'alta borghesia e sulla nobiltà soprattutto romane. Probabilmente Dossi, durante il suo soggiorno romano, fu 'contagiato' dal *japonisme*, che nei decenni finali dell'Ottocento influenza la vita culturale della capitale, così come la moda e l'arredamento (Leo 2019). La copertina e la scelta della carta per *Amori* lo dimostrano.

A parte va considerata la *Nota* 2868, di argomento non archeologico, intitolata *archeologia domestica*, in quanto si delinea, forse non consapevolmente da parte di Dossi, un modello di museo, per così dire 'alternativo' e comunque diverso, rispetto a quello che prende forma nelle sale della villa di Corbetta. In questa *Nota*, attraverso un lungo elenco di oggetti e documenti tra di loro diversissimi, vengono raccontate «storie di individui» (Pamuk 2018, 28), evocando, con anticipo di più di un secolo, l'idea di museo che oggi si è concretizzata nell'affascinante *Museo dell'Innocenza* realizzato da Pamuk nel quartiere Çukurcuma di Istanbul.

11 *Storytelling*: variazioni sul tema

La *Nota* 5750, intitolata *Poemetti archeologici*, costituita da una serie di spunti, solo abbozzati, di possibili testi letterari, poemetti o anche sonetti, originati dall'osservazione dalle caratteristiche di reperti o strutture archeologiche, sulle quali l'autore, quasi fra sé e sé, riflette evocando immagini di grande suggestione, è un piccolo saggio di *storytelling* museale.[33] Esempio di come Dossi sia in grado di creare un rapporto 'empatico' con i manufatti antichi è, sempre nella nota 5750, l'epigrafe di *Euphosyne, philosopha*, conservata murata lungo la parete dello scalone che conduce agli ambienti della collezione e dello studio nella villa di Corbetta (*CIL* VI, 33898, da Roma) (Reali 1994, 116-18). Partendo da questo semplice testo, unica attestazione del termine *philosopha*, la fervida fantasia dossiana, giocando sulla *doctrina* della fanciulla (*docta novem musis*) e sulla sua giovane età, ne fa una vittima dei patimenti causati dai suoi piccoli allievi romani, cattivi e crudeli come tutti i bambini. Attraverso questi patimenti la giovane Euphosyne si trasforma in un vero personaggio 'scapigliato', non troppo diverso dalle figure di donne dolenti e infelici così care agli autori della Scapigliatura (Reali 2013).

Altre *Note*, intitolate *la ghiaja di Roma*, con un'operazione non molto dissimile nell'esito da quella attuata con la comunicazione digitale dei materiali del Museo Salinas di Palermo (Bonacini 2016, 239-40), offrono spunti di accostamento ad aspetti quotidiani della realtà o per riflessioni di carattere sociologico. È il caso della *Nota* 5307 in cui si paragonano le diverse fogge delle lucerne antiche alle diverse forme delle moderne pipe realizzate in schiuma marina e si considera come entrambe fossero oggetti artistici 'per tutti'. La *Nota* 5105 vede invece nelle forme di alcuni dolci preparati e venduti nel corso di feste religiose o sagre popolari, il collegamento ad oggetti archeologici antichi, arrivando a teorizzare la necessità della creazione di

32 Ancora nella *Nota* 4842 il Dossi contrappone «l'archeologo aulico che su un frammento di colonna ricostruisce un tempio, a se stesso «che su mezzo manico, su un orlo fittile, ricostruisce un vaso». Nella *Nota* 5306, una di quelle intitolate in modo suggestivo *ghiaja di Roma*, la contrapposizione diventa ancora più netta: «Archeologia alla buona e in maniche di camicia; le nostre impressioni le trarremo non dai classici, non dai numismatici, dagli sfragisti, dagli E. Quirini Visconti, dai Borghesi ma dagli oggetti». Ancor più virulenta la conclusione della *Nota*, in cui gli archeologi (quelli accademici), incapaci di vedere altro che mitologia e completamente staccati dalla realtà scambiano, con dotta disquisizione in latino, un orinale per un vaso sacro.

33 Ad esempio, a proposito degli scavi condotti a Plesio, i cui materiali erano esposti nel museo, si immagina di descrivere la sacerdotessa, ornata con il suo ricco corredo di gioielli, mentre «predice la scomparsa della sua gente e il prossimo avvento dei Romani». Oppure, con una fiducia tutta 'classica' nel potere evocativo della parola, si immagina di «far risorgere poeticamente l'antica chiesa del campo di S. Faustino» o di «far rivivere il litigio fra il prete di Albairate e l'abate di S. Vittore di Corbetta». Da sottolineare inoltre come il suo concetto di archeologia non si limiti al solo periodo romano, ma spazi, coerentemente con gli orientamenti della ricerca archeologica già evidenziati, all'ambito preistorico e medievale.

e-ISSN 2280-8841

un «museo dei dolci antichi», per mantenere vivo, attraverso di questi, il ricordo delle feste nel corso delle quali venivano distribuiti, e la cui pratica si va perdendo, conservando così traccia di beni culturali ‘immateriali’. Arriva anche a proporre per il milanesissimo panettone un’etimologia, in verità piuttosto improbabile, da *panatheneia*, le feste in onore di Atena. Nella *Nota* 5213, la foto di un’antica statua egizia, realizzata dall’egittologo milanese Luigi Vassalli, costituisce il tocco archeologico esotico nell’ambito di un evento cultural-mondano raccontato con grande freschezza e vivacità.

Può rientrare tra gli esempi di *storytelling* anche la gustosissima *Nota* 2374, datata al 1872. Non solo il Dossi ritiene che dai ritratti di famosi personaggi dell’antichità, conservati al Museo Capitolino, si possano cogliere molti più aspetti della loro personalità rispetto alla lettura delle biografie, ponendosi con scanzonata leggerezza buon ultimo nell’attenzione alla fisiognomica, ma anche esprime su alcuni di essi giudizi non proprio benevoli, in perfetto spirito ‘dossiano’ (la «lavativaggine» di Aristotele, Catone cocciuto e Cicerone «pedante e sbajaffone»). Inoltre, pensando alle statue male assemblate presenti nei musei, si immagina un divertente quanto irriverente Giudizio Universale, con la ‘resurrezione’ di queste sculture in cui ciascuna si riappropprierà finalmente delle membra che le sono proprie, generando una totale confusione nei musei.

12 Per concludere

I documenti d’archivio, l’epistolario, l’esame preliminare della biblioteca archeologica del Dossi hanno messo in evidenza come il progetto del museo di Corbetta sia strettamente collegato con il dibattito archeologico milanese e lombardo, di cui i testi della biblioteca rappresentano il presupposto teorico. L’esame comparato del progetto museologico del Boni all’*Antiquarium* forense e di quello di Dossi a Corbetta ha rivelato notevoli punti di contatto tra i due *concept* allestitivi. In entrambi i casi il *medium* museo è inserito in un complesso piano di comunicazione ‘democratica’ dei dati che la nuova indagine archeologica condotta con il metodo stratigrafico restituisce, consentendo di ricostruire in modo più dettagliato le modalità della presenza dell’uomo nei diversi territori e contesti indagati.

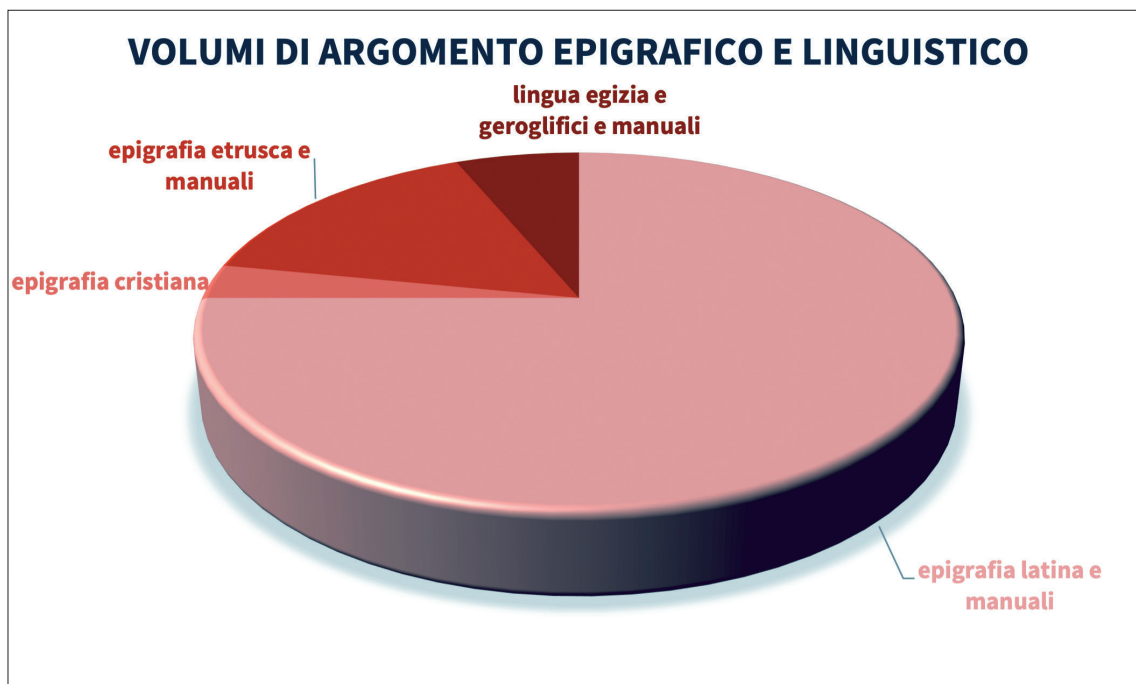
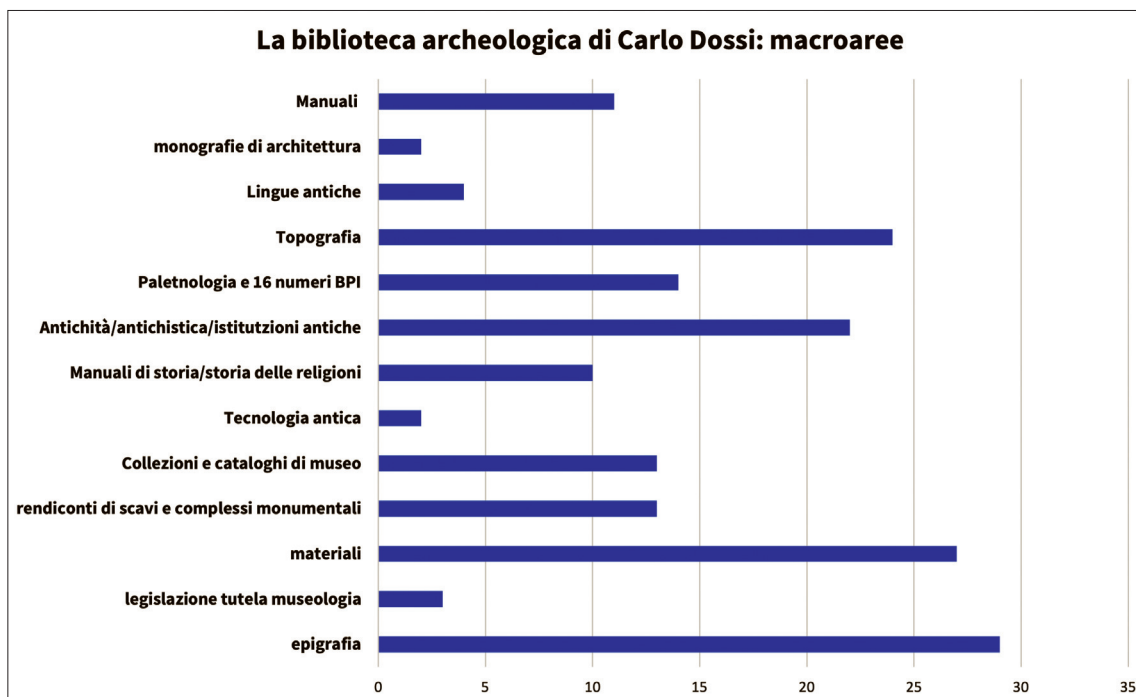



Grafico 1 Le macroaree tematiche presenti nella biblioteca archeologica di Carlo Dossi

Grafico 2 I volumi di argomento epigrafico nella biblioteca archeologica di Carlo Dossi

Tabella 1 Cataloghi dei musei

Autore	Titolo	Luogo e anno di edizione
G. Campana	*Cataloghi del Museo Campana*	Roma 1858
A. Furtwängler	*Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*	Berlino 1885
S. Maffei	*Musaeum veronense*	Verona, 1741
G.B. Passeri	*Lucernae fictiles musaei Passerii* (3 voll.)	Pesaro 1731
G.B. Passeri	*Osservazioni sopra l'avorio fossile e sopra alcuni monumenti greci e latini conservati in Venezia nel museo dell'eccellentissima famiglia Nani*	Venezia 1759
E. Robinson	*Museum of fine arts Boston. Catalogue of greek, etruscan and roman vases*	London 1933
E. Seletti	*Marmi iscritti del Museo archeologico di Milano*	Milano 1901
Gio. Serafino Volta	*Prospetto del museo bellisomiano*	Pavia 1787
	Le Musée secret de Naples	Paris 1906

Tabelle 2-3 Volumi di argomento topografico

Autore	Titolo dell'opera	Luogo e anno di edizione
J. Boehlau	*Aus ionischen und italienischen Nekropolen*	Leipzig 1898
C. Fea	*Compendio storico delle poste specialmente romane*	Roma 1835
	Monumenti Antichi (voll. XVIII-XXIII)	Milano 1907
G. Judica	*Le antichità di Acre*	Messina 1819
A. Mosso	*Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta*	Milano 1907
L. Vassalli	*I monumenti istorici egizi, il museo e gli scavi di antichità eseguiti per ordine di S.A. il vicerè Ismail Pascia*	Napoli 1867
G.B. Vermiglioni	*Sul sepolcro dei Volumni* (illustrato dal prof. ed edito da G. Conestabile)	Perugia 1855

Autore	Titolo dell'opera	Luogo e anno di edizione
C. Annoni	*Memoria storico-archeologica intorno il piano d'Erba*	Como 1831
AA. VV	*Broni illustrato con testi storici di vari autori*	Milano 1880
AA. VV.	*Casteggio. Notizie Storiche*	
AA. VV.	*Verona illustrata*	Verona 1732
G. Bertoli	*Antichità di Aquileia*	Venezia 1739
Boeswilwald, Cagnat, Ballu	*Timgad, un citè africaine sous l'empire romaine*	Paris 1905
F. Champollion	*L'Egypte ancienne ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte, pendant l'Expedition de l'Armée Français*	Paris 1809-18
P. Corbella	*Memorie di Agliate*	Milano 1895
M. De Venuti	*Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano*	Venezia 1789
I. Falchi	*Vetulonia. La necropoli antichissima*	Firenze 1892
Sac. C. Grandi	*Mompiatto sopra, Torno e i suoi morti. Monografia storico descrittiva*	Como 1892
D. Muoni	*Binasco ed altri comuni dell'agro milanese*	Milano 1864
S. Piale	*Dissertazioni antiquarie sui monumenti di Roma antica*	Roma 1834
Cav. P.P. Porro	*Gallorum Insubrum antiquae sedes*	1581
H. Schliemann	*Troie*	

e-ISSN 2280-8841

Tabella 4 Manuali di antichità

Autore	Titolo dell'opera	Luogo e anno di edizione
H. Goltius	*Thesaurus rei antiquariae*	Anversa 1579
P. Manuti	*Antiquus Romanorum Liber de legibus*	Venezia 1569
T. Porcacchi	*Funerali antichi di diversi popoli et nationi* di	Venezia 1573
Anonimo	*Compendio storico delle principali e più comuni usanze degli antichi Romani*	Pubblicato a spese di Giannantonio Pezzana Q. Lorenzo 1795
F. De' Ficoroni	*Le Maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani*	Roma 1736
A. Della Marmora	*Sopra alcune antichità sarde*	Torino 1853
Ferrari	*Dissertatio antiquitatis*	
P. Gagliardi	*Parere intorno all'antico stato dei Cenomani*	Padova 1724
F.E. Guasco	*Delle oratrici e de' loro uffizi e insieme della superstizione de' Gentili nella chioma*	Napoli 1775
D.M. Manni	*Delle tessere di bronzo tenute al collo*	Firenze 1760
B. Mesny	*Degli altari e delle are degli antichi*	Firenze 1763
C. Moriggia, A. Bertuccioli	*Usi e costumi degli antichi Romani* di	Roma 1885
G.B. Passeri	*Atlas antiquus farnesianus*	Firenze 1769
F.S. Quadrio	*Lettera intorno alla sferistica*	Milano 1751
Religioso dottore e professore di teologia	*Conformità delle cerimonie cinesi all'idolatria greca e romana*	Colonia 1700
L. Roccheggiani e P. Ruga	*Nuova raccolta di 100 tavole rappresentante i costumi civili religiosi e militari degli antichi egizi etruschi greci e romani*	Roma 1804
B. Romano	*Antichità di vario genere trovate in Sicilia*	Palermo 1854
M. Rosa	*Delle porpore e de' vestiari*	Modena 1776
abate A. Sambuca	*Le Memorie istorico critiche intorno all'antico stato de' Cenomani*	Brescia 1750
G. Smith	Λεξικόν ελληνικών και ρωμαϊκών αρχαιοτήτων	Atene 1890
F. Turre	*Monumenta veteris Antii inlustrata*	Roma 1729

Tabelle 5-6 Manuali di storia e storia delle religioni

Autore	Titolo dell'opera	Luogo e anno di edizione
A. Battaglini	*Dissertazione accademica sul commercio dell'antico e dei nuovi librai*	Roma 1787
F. Bertolini	*Storia politica d'Italia. Storia antica*	Milano 1895
E. Brizio	*Storia politica d'Italia. Epoca protostorica*	Milano 1895
A. De Jorio	*Metodo per rinvenire i sepolcri degli antichi*	Napoli 1824
A. Deville	*De l'art de la verrerie dans l'antiquitè*	Parigi 1871
K.F. Hermann	*Lehrbuch der griechischen Staatsalterthuemer*	Heidelberg 1841
J. Martha	*L'archeologie etrusque et romaine*	Parigi 1884
F. Mengotti	*Del commercio de' Romani ed il colbertismo*	Verona 1797
A. Rizos Rangavis	*Λεξικόν της ελληνικής αρχαιολογίας*	Atene 1888
J. Winkelmann	*Histoire de l'art chez les anciens*	Parigi 1761

MDCCC 1800
12, 2023, 265-292
e-ISSN 2280-8841

Autore	**Titolo dell’opera**	**Luogo e anno di edizione**
L. Peto	*De mensuris et ponderibus romanis*	Venezia 1573
F. Cancellieri	*Le sette cose fatali di Roma antica*	Roma 1812
A.G. Frigerio	*Storia delle Vestali romane*	Milano 1821
M. Mamachi	*Originum Antiquitatum christianarum libri XX*. Tomus secundus-quintus pars 1 (6 volumi)	Roma 1750-55
G. Marangoni	*Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ornamento delle chiese*	Roma 1744
G. Maspero	*Histoire ancienne des peuples d’orient Les origines Egypte et Chaldee*	Parigi 1895-97
L. Martorelli	*Dissertazione sugli odori utilizzati dagli antichi Romani*	Roma 1812
G. Micali	*L’Italia avanti il dominio dei Romani con atlante dei monumenti antichi* (2 volumi)	Genova 1821
J. Rhys	*Lectures on the Origin and Growth of Religion*	Londra 1892

Tabella 7 Testi di argomento epigrafico

Autore	**Titolo dell’opera**	**Luogo e anno di edizione**
P.V. Aldini	*Le antiche iscrizioni ticinesi*	Pavia 1831
G. Allegranza	*De monogrammate D.N Jesu Christi*	Milano 1773
I. Bianchi	*Marmi cremonesi*	Milano 1791
F. De’ Ficoroni	*Vestigia e rarità di Roma antica*	Roma 1744
G. Finazzi	*Le antiche lapidi di Bergamo*	Bergamo 1875
P.L. Galletti	*Iscrizioni di Roma*	Venezia 1757
G. Marini	*Iscrizioni antiche doliari*	Roma 1784
S.G. Pittarelli	*Idea della spiegazione della tavola alimentare di Traiano umiliata alla S.R.M di Vittorio Amedeo III*	Torino 1788
G. Polcastro	*Notizia della scoperta di un ponte antico in Padova con romana iscrizione*	Padova 1773
S. Ricci	*Epigrafia latina*	Milano 1898
J. Ph. Siebenkee	*Expositio tabullae hospitalis ex aere antiquissimae in museo borgiano velitris adservata*	Roma 1789
G.B. Spotorno	*Trattato dell’arte epigrafica ovvero come interpretare e imitare le antiche iscrizioni*	Savona 1813
Abate A. Zaccaria	*Istituzione antiquario lapidaria o sia introduzione allo studio delle antiche latine iscrizioni*	Roma 1770

Tabella 8 Repertori e testi di epigrafia etrusca

Autore	**Titolo dell’opera**	**Luogo e anno di edizione**
G.C. Amaduzzi	*Alphabetum veterum Etruscorum*	Roma 1771
S. Bardetti	*Della lingua de’ primi abitatori d’Italia*	Modena 1772
L. Coltellini	*Due ragionamenti sopra quattro superbi bronzi antichi*	Venezia 1750
L.A. Lanzi	*Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d’Italia per servire alla storia de’ popoli, delle lingue e delle belle arti*	Roma 1789
E. Lattes	*Iscrizioni paleolatine dei fittili e dei bronzi di provenienza etrusca*	Milano 1892
G.B. Passeri	*Dissertazione sopra alcuni monumenti etruschi tanto scritti che figurati*;	Bologna 1776
G.B. Vermiglioni	*Lettera sopra un’antica patera etrusca*	Perugia 1800
G.B. Vermiglioni	*Saggio di congetture sulla grande iscrizione etrusca scoperta e riposta nel gabinetto de’ monumenti antichi dell’università di Perugia*	Perugia 1824

Tabella 9 Opere su specifiche classi di materiali e importanti lavori sulla ceramica

Autore	Titolo dell'opera	Luogo e anno di edizione
C. Antonini	*Manuale dei vari ornamenti tratti dalle fabbriche e frammenti antichi*. Vol. 1, *Vasi antichi*	Roma 1821
C. Antonini	*Manuale dei vari ornamenti tratti dalle fabbriche e frammenti antichi vol terzo candelabri*	Roma 1821
-	*Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Bonner Jahrbücher, Heft XCVI u XCVII*	Bonn
S. Birch	*Ancient Pottery, Etruscan and Roman*	Londra 1873
E. Bourry	*Traitè des industries ceramiques*	Parigi 1897
F. Buonarroti	*Osservazioni su alcuni frammenti di vasi antichi di vetro*	Roma 1716
P. Castelfranco	«Fibule a grandi coste e ad arco semplice». *Bullettino di Paletnologia Italiana, 4*	Roma 1878
D. Comparetti, G. Vitelli	*Papiri greco-egizi*	Milano 1906
G. Corona	*La ceramica*	Milano 1879
F. Corsi	*Delle pietre antiche. Trattato*	Roma 1845
G. D'Adda Salvaterra	*Ricerche sulle arti e sull'industria romana: vasa vitrea diatreta*	Milano 1870
Abate D. Francesconi	*Di un'urnetta lavorata all'agemina*	Venezia 1812
R. Garrucci	*Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*	Roma 1858
A. Jaquemart	*Les merveilles de la ceramique. Ou L'Art De Façonner Et Décorer Les Vases En Terre Cuite, Faïence, Grès Et Porcelaine Depuis Les Temps Antiques Jusqu'À Nos Jours*	Parigi 1868
C. Maccari	*Gli affreschi del Maccari. Ricordo di Loreto*	Roma 1895
J. Naue	*Die vorroemischen Schwerten aus Kupfer, Bronze und Eisen*	Monaco 1903
A. Neri	*Arte vitraria*	Firenze 1612
G.B. Passeri	*Dissertazione sopra alcuni monumenti etruschi tanto scritti che figurati, scoperti ultimamente presso a Cortona, collocati nel museo Corazzi*	Memorie della Società Colombaria Fiorentina, Firenze 1747
G.B. Passeri	*De dypticho quiriniano*	1749
G.B. Passeri	*De pueri etrusci aeneo simulacro in musaeo vaticano illato*	Roma 1771
G.B. Passeri	*De tribus vasis etruscis encaustice pictis*	Firenze 1772
G.B. Passeri	*Dissertazione epistolare sopra un'antica statuetta di marmo ritrovate nel distretto di Perugia e ora nel museo dell'istituto di Bologna*	Bologna 1776
O. Rayet	*Histoire de la ceramique grecque*	Parigi 1888
J. Reichelti	*Exercitatio de amuletis aeneis figuris inlustrata*	Basilea 1576
G. Valentinelli	*Marmi scolpiti del museo archeologico della Marciana di Venezia*	Prato 1866
Principe di San Severo	*"Principe di San Severo": Dissertation sur une lampe antique*	Napoli 1756
G. Vanzolini	*Istorie delle fabbriche di maioliche metaurensi e delle attinenti a esse*	Pesaro 1879
S. Witkowky	*Epistulae privatae graecae, quae in papyris aetatis Lagidarum servantur*	Lipsia 1906

Tabella 10 Testi di paletnologia

Autore	Titolo dell'opera	Luogo e anno di edizione
	Bollettino di Paletnologia Italiana 1875-1906 (rivista)	Roma
P. Castelfranco	*Paletnologia Lombarda. Escursioni e ricerche durante l'autunno del 1875*	Milano 1875
P. Castelfranco	*Stazione litica dell'Isola dei Cipressi nel lago di Pusiano*, estratto dagli *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali vol. XX*	Milano 1877
P. Castelfranco	*Paletnologia* X	1880-81
P. Castelfranco	*Capanna pozzo nel campo Donegallo* Parma 1894*, estratto da BPI anno XX*, n. 10-12)	Roma 1895
P. Castelfranco	*Archeologia e paletnologia*	Milano 1899
A Crespellani	*Marne modenesi e monumenti antichi lungo la strada Claudia*	Modena 1870
O. Montelius	*La civilastion primitive en Italie 1 Italie septentionale* text	Stoccolma 1885
O. Montelius	*La civilastion primitive en Italie 1 Italie septentionale* plances	Stoccolma 1885
O. Montelius	*La civilisation primitive en Italie dépuis l'introduction des métaux* (Text)	Stoccolma 1895
O. Montelius	*La civilisation primitive en Italie dépuis l'introduction des métaux* (planches)	Stoccolma 1895
G. Quaglia	*Archeologia dei sepolcri antichi scoperti in undici comuni del circondario di Varese, corredata con il Catalogo degli oggetti Archeologici e Preistorici posseduti dall'Autore in Varese*	Varese 1881
A. Stoppani	*L'ambra nella storia e nella geologia*	Milano 1886

Tabella 11 Edizioni di scavi romani e guide di Roma

Autore	Titolo dell'opera	Luogo e anno di edizione
B. Marliano	*Antiquae Romae topographia liber septem*	1544
L. Borsari	*Topografia di Roma antica*	Milano 1897
E. Brizio	*Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino*	Roma 1876
G. Civinini, C. Zolfanelli, V. Santini	*I sette Colli. La villa Adriana e Apollodoro in Roma*	Roma 1884
Ch. Hülser	*Il foro romano*	Roma 1905
M. Ihm	*Kennst du das Land? Römischer Kulturbilde* (Band XIII)	Lipsia 1898
H. Thedenant	*Le forum romain*	Parigi 1908
D. Vaglieri	*Gli scavi recenti nel foro romano*	Roma 1903

Bibliografia

Andreini, A. (a cura di) (2009). *La parola scritta nel museo: lingua, accesso democrazia = Atti del Convegno Centro Affari e Convegni di Arezzo* (Arezzo, 17 ottobre 2008). Regione Toscana, 19-25. Saper fare nei musei 4. https://www.regione.toscana.it/documents/10180/23904/La+parola+scritta+nei+musei.pdf/365c305d-b43a-4a66-b381-85b2c-c92afaa.

Barbarisi, G.; Decleva, E.; Morgana, S. (a cura di) (2001). *Milano e l'Accademia Scientifico-Letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*. Milano: Cisalpino.

Benedetti, B. (1984). s.v. «Crespellani, Arsenionio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30. https://www.treccani.it/enciclopedia/arsenio-crespellani_%28Dizionario-Biografico%29/.

Bonacini, E. (2016). «Il Museo Salinas: *case study* di *social museum*… a porte chiuse». *Il capitale culturale*, 13, 225-66.

Buonocore, M. (a cura di) (2015). *Gaetano Marini (1742-1815) protagonista della cultura europea. Scritti per il bicentenario della morte I*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana. Studi e testi 493.

Calegari, G.; Castelletti, L.; Cermesoni, B. (2015). «Le origini della paletnologia lombarda e gli ideali di una generazione di 'progressisti'». Guidi, A. (a cura di), *150 anni di Preistoria e Protostoria in Italia (Studi di Preistoria e Protostoria)*, vol. 1. Roma: Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, 677-82.

Cardone, A. (2012). *Depositi della storia: i musei civici nell'Italia dell'Ottocento* [tesi di dottorato]. Trento: Università degli Studi di Trento.

Carli, A. (2002). «Storia di una salma. Giuseppe Rovani, Carlo Dossi e Paolo Gorini». *Testo*, 23(44), 75-86.

Carli, A. (2003). «Carlo Dossi e Paolo Gorini. Letteratura e scienza scapigliata». *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti*, 135(2), 328-60.

Casiraghi, C. (2020). «Dediche e tracce nella collezione libraria Pisani Dossi: un approfondimento biografico». *Bibliologia*, 15, 135-48.

Cataldo, L. (2011). *Dal "Museum Theatre" al "Digital Storytelling". Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*. Milano: FrancoAngeli.

Cavani, V. (2012). «Arsenio Crespellani e gli studi di antichità celtiche a Modena nel corso dell'Ottocento». Piana Agostinetti, P.; Giannini, E. (a cura di), *Celti d'Italia = Atti del Convegno* (Roma, 16-17 dicembre 2010). Roma: Giorgio Bretschneider. https://www.academia.edu/19415314/Arsenio_Crespellani_e_gli_studi_di_antichit%C3%A0_celtiche_a_Modena_nel_corso_dellOttocento.

Colombi, R. (2012). «Il doppio sguardo di Carlo Dossi e le radici del suo umorismo». Giovanardi, Lioce 2012, 101-34.

Costa, S.; Pagliani, M.L. (2019). «Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento / Exposition Archetypes and Models of Use of the Ancient Between the 18th and 19th Centuries». *Il capitale culturale*, Suppl. 9, 83-124.

Cultraro, M. (2015). «Angelo Mosso e le radici dello scavo archeologico interdisciplinare». *Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati*, 265(9), vol. B, 31-50.

Curreri, L.; Di Gregorio, L.; Saenen, F. (a cura di) (2019). *Tentati di morire… e di vivere: moderni barbari, esteti armati, indomabili, fratelli separati, camaleonti = Journée d'étude franco-italienne autour de Maurizio Serra*. Liegi: Le Bandiere.

Dal Maso, C. (a cura di) (2018). *Racconti da museo. "Storytelling" d'autore per il museo 4.0*. Bari: Edipuglia.

De Santis, A. (2021). «Lo scavo del sepolcreto presso il Tempio di Antonino e Faustina». Russo, Alteri, Paribeni 2021, 60-3.

Dossi, C. (1905). «Verdesiacum». *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, 5(1), 81-102.

Fortini, P. (2021). «Gli scavi al Foro romano e il Museo». Russo, Alteri, Paribeni 2021, 46-59.

Frank, M.; Pilutti Namer, M. (a cura di) (2021). *La Convenzione Europea del Paesaggio vent'anni dopo (2000-2020). Ricezione, criticità, prospettive*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. https://doi.org/10.30687/978-88-6969-562-9.

Gallarini, L. (2019). «Le bizzarrie editoriali di Carlo Dossi». *Strumenti critici*, 2, 321-3.

Mimmo, M.; Casiraghi C.; Massari A.; Cadamuro F.; Magugliani B. (a cura di) (2020). *Guida ai monumenti di Corbetta*. Corbetta: Comune di Corbetta. https://www.bibliotecacorbetta.it/wp-content/uploads/2020/09/Guida-ai-monumenti-Corbetta.pdf.

Guidobaldi, F. (2021). «La visione multidisciplinare dell'archeologia». Russo, Alteri, Paribeni 2021, 78-82.

Harari, M. (a cura di) (2017). *Storia di Varese: Il territorio di Varese in età preistorica e protostorica*. Busto Arsizio: Nomos Edizioni.

Isella, D. (a cura di) (2010). *Dossi Carlo, Note azzurre*. Milano: Adelphi.

Jalla, D. (2009). «La comunicazione scritta nei musei: una questione da affrontare». Andreini 2009, 7-18.

Leo, C. (2019). «*Japonaiserie* nella cronaca mondana dannunziana al vaglio delle fonti francesi». Curreri, Di Gregorio, Saenen 2019, 71-127.

Giovanardi, C.; Lioce, F. (a cura di) (2012). *Carlo Alberto Pisani Dossi scrittore e uomo di stato = Atti delle giornate di studio nel centenario della morte (1910-2010)* (Roma, 15-16 Novembre 2010). Roma: Università Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia Dipartimento di Italianistica.

Lioce, F. (2015). s.v. «Pisani Dossi, Carlo Alberto». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84. https://www.treccani.it/enciclopedia/pisani-dossi-alberto-carlo_(Dizionario-Biografico).

Lombardi, L.; Rossi, M. (a cura di) (2018). *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*. Milano: Johan&Levi.

Manacorda, D. (2021). «Boni: un profilo sintetico tra passato e presente». Russo, Alteri, Paribeni 2021, 29-31.

Massari, A. (2021). «Topografia archeologica nel Milanese: Corbetta e Albairate. Modificazioni del paesaggio, ricerca e pianificazione territoriale». Frank, Pi-

lutti Namer 2021, 133-42. http://doi.org/10.30687/978-88-6969-562-9/010.

Massari, A. (2023). «Topografia archeologica nel Milanese occidentale. Verso una carta del potenziale archeologico dei comuni di Corbetta e Albairate». *Orizzonti: rassegna di archeologia*, 24, 85-99. https://doi.org/10.19272/202307501005.

Mayer I Olivé, M. (2015). «Gaetano Marini Epigraphist: 402. Gaetano Marini y el estudio del *instrumentum inscriptum*. Notas sobre su contribución científica a través de la preparación y posterior publicación de sus *Iscrizioni antiche doliari*». Buonocore 2015, 1153-65.

Messina, C. (2014). «Tensioni 'novecentesche' nella narrativa di Carlo Dossi». Alfonzetti, B.; Baldassarri, G.; Tomasi, F. (a cura di) (2014), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo = Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Roma, 18-21 settembre 2013). Roma: Adi editore, 1-7.

Morgantini, F. (2012-13). «Angelo Mosso e la preistoria nel Mediterraneo. Uno scienziato prestato all'archeologia». *Quaderni del Bobbio*, 4, 81-93.

Mottola Molfino, A. (2009). «Un museo non è un libro… e nemmeno un videogioco: come far parlare le opere». Andreini 2009, 19-25.

Muscolino, F. (2018). «Una raccolta epigrafica del XVIII secolo: i 'Marmi cremonesi' di Torre de' Picenardi». *Epigraphica*, 53(1-2), 401-31.

Paltineri, S. (2014). «Per una protostoria del territorio di Pavia fra vecchi e nuovi dati». Maggi, S.; Gorrini, M.E. (a cura di), *Casteggio e l'antico. 25 anni di ricerche archeologiche in provincia di Pavia*. Firenze: All'insegna del Giglio, 27-37. Flos Italiae 12.

Pamuk, O. (2018). «Modesto manifesto per i musei». Lombardi, L.; Rossi, M. (a cura di), *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*. Milano: Johan&Levi, 27-9.

Pearce, M. (2017). «Storie delle ricerche paletnologiche nel territorio di Varese». Harari 2017, 11-27.

Perani, G.; Pozzi, M. (2001). «L'egittologia e le collezioni egizie nella cultura lombarda dell'Ottocento». *Archivio Storico Lodigiano*, 120, 237-59.

Perani, G. (2003). «Le collezioni archeologiche ottocentesche a Lodi». *Archivio Storico Lodigiano*, 112, 197-316.

Perani, G. (c.d.s.). «La biblioteca archeologica di Carlo Dossi. La sua costituzione e il rapporto con il dibattito scientifico dell'epoca».

Piacentini, P. (2010). «Percorsi dell'Egittologia all'inizio del XIX secolo: musei e tutela delle collezioni». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 100, 13-21.

Pilutti Namer, M. (2019). *Giacomo Boni. Storia, memoria, archeonomia*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Pilutti Namer, M. (2020). «'Here I Am, as Well as Ever'. Le lettere di Giacomo Boni a Carlo Dossi (1889-1907)». *Storie e linguaggi*, 6(1), 55-84. https://iris.unive.it/retrieve/e4239ddd-e333-7180-e053-3705fe0a3322/Pilutti%20Namer_Dossi%20Boni%202020.pdf.

Pinna, G. (2016). «MUDEC: un museo di cari vecchi ricordi». *Museologia Scientifica*, n.s., 10, 155-63. http://www.anms.it/upload/rivistefiles/380429179f313344ac6dd717696a0889.pdf.

Pinna, G. (2020). *Divagazioni sulla storia politica dei musei*. https://giovanni.pinna.info/libro.html.

Polverini, L. (a cura di) (1993). *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento*. Perugia; Edizioni Scientifiche Italiane. https://doi.org/10.1093/cr/46.2.364.

Reali, M. (1994). «La collezione epigrafica di Carlo Alberto Pisani Dossi: Le iscrizioni della villa Pisani Dossi a Corbetta». *Epigraphica*, 56, 101-27.

Reali, M. (2013). «Antichità 'scapigliate'». *La Ricerca*, 19 marzo. https://laricerca.loescher.it/antichita-scapigliate/.

Reverdini, A.; Reverdini, N. [1989] (2002). «Il Dosso Pisani e Carlo Dossi». *Associazione Dimore Storiche Italiane, Sezione Lombarda*, scheda nr. 36705.

Reverdini, N. (2010). «I quaderni alla prova. Per una storia editoriale delle «Note azzurre»». Isella 2010, 1185-254.

Rocchetti, L. (1972). s.v. «Brizio, Edoardo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14. https://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-brizio_%28Dizionario-Biografico%29/.

Russo, A.; Alteri, R.; Paribeni, A. (a cura di) (2021). *Giacomo Boni. L'alba della modernità = Catalogo della mostra* (Roma, Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiane, Chiesa di Santa Maria Antiqua, 15 dicembre 2021-30 aprile 2022). Milano: Electa.

Sena Chiesa, G. (2001). «L'insegnamento dell'archeologia fra '800 e '900». Barbarisi, Decleva, Morgana 2001, 749-74.

Sena Chiesa, G. (2014). «Carlo Dossi archeologo eclettico». Spera, Stella 2014, 423-47.

Serra, E. (2015). *L'altra vita di Carlo Dossi. Carlo Alberto Pisani Dossi diplomatico*. Firenze: Le Lettere.

Settis, S. (1993). «Da centro a periferia. L'archeologia degli italiani nel secolo XIX». Polverini 1993, 301-34.

Sienkiera, A. (2009). «Delineare con le parole. Le guide di Roma nel Cinquecento». Bertolini, L. (a cura di), *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*. Firenze: Olschki, 153-77.

Spera, F.; Stella, A. (a cura di) (2014). *Carlo Dossi. Lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*. Milano: Casa Manzoni. Quaderni Manzoni XII.

Tamburini, P. (2017). *Il museo territoriale del lago di Bolsena. L'acquario di Bolsena. Guida alla scoperta.* Grotte di Castro (VT): Annulli, Guide.

Tassinari, G. (2020). «La ricerca archeologica ottocentesca ad Angera: i protagonisti». *Riscopriamo Angera. La collezione Pigorini Violini Ceruti*. Varese: Emme-Effe, 37-62.

Vistoli, F. (2013). «Bartolomeo Nogara». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78. https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-nogara_%28Dizionario-Biografico%29/.